

107098

DIE
THEORIE DER TONSETZKUNST

VON

J. C. HAUFF.

Zweiter Band:

Einfacher Contrapunkt, Nachahmung
und figurirter Choral.

1868.



LEIPZIG,

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL

(1883).

C

CLOSED
SHELF

MT
40

H369t

vol. 2-3

Vorbericht.

Dass man in der neueren Zeit ein ernstliches Studium des Contrapunktes sehr vernachlässigt, und dadurch den höheren Zweck der Musik (nämlich ihre Eigenschaft als eine Geist und Herz bildende Kunst) ganz ausser Acht lässt, ist eine nicht zu verkennende Thatsache; denn unter einer grossen Anzahl von Werken unserer jetzigen musikalischen Literatur erscheinen verhältnissmässig nur äusserst wenige, welche dem polyphonen Style angehören; und gerade dieser ist es hauptsächlich, der einer Composition das Gepräge künstlerischer Vollendung gibt.

Die Vernachlässigung des Contrapunktes, dieses für die Tonsetzkunst so überaus nöthigen Studiums, mag wohl daher kommen, weil man entweder dessen Wichtigkeit nicht genug ins Auge fasst und glaubt, ein gründliches Studium durch Routine zu ersetzen; oder auch: dass manche junge Musiker ihre Zuflucht zu Büchern nehmen, in welchen dasselbe nicht vollständig und fasslich genug dargestellt wird, wodurch sie natürlich keinen klaren Begriff von der hohen Bedeutung dieses für die Mehrstimmigkeit ganz unentbehrlichen Kunsttributes bekommen können, und aus diesem Grunde anstatt dafür — dagegen eingenommen werden.

Vielleicht glaubt man auch, sich durch die Beobachtung der für den Contrapunkt bestimmten Regeln einem gewissen Zwange unterwerfen zu müssen, und auf diese Weise seine Phantasie zu beeinträchtigen! Findet aber in einer Composition ein derartiger Zwang wirklich statt, so ist er alsdann keineswegs in der contrapunktischen Schreibart, sondern in der Unterfertigkeit derselben begründet; man müsste denn annehmen wollen, dass alle Heroen der Kunst (welche doch ohne Zweifel ausgezeichnete Contrapunktisten gewesen sind) in einer steifen, gezwungenen Manier geschrieben hätten; was freilich eine sonderbare Behauptung wäre. Es kommt also hier vor Allem auf eine richtige Anschauungsweise an, um die grossen Vortheile, welche durch eine correcte und geschmackvolle Stimmenführung für die Setzkunst entstehen, nach Gebühr zu würdigen. Zwar gibt es unter den vielen Componisten auch welche, die anstatt vorher strenge Studien im Contrapunkte gemacht zu haben, sich entweder während ihrer Praxis, oder auch durch gute Werke nach und nach nützliche Kenntnisse anzueignen suchten; allein ein solch empirisches Verfahren wird denselben niemals einen genügenden Ersatz für ein systematisches Wissen und Können zu bieten vermögen, weil nur dieses letztere eine sichere Gewähr ist, sich über all sein Thun und Lassen Rechenschaft geben zu können. Ausserdem ist es aber überhaupt nur im sogenannten galanten Style möglich, sich blos durch angebornes Ingenium in der Kunst fortzuhelfen;

denn in der gebundenen Schreibart wird man selbst bei den vorzüglichsten Anlagen nicht im Stande sein, ein allen Anforderungen entsprechendes Kunstwerk zu schaffen, ohne zugleich auch über die dazu nöthigen Hilfsmittel gebieten zu können, zu welchen jedenfalls der Contrapunkt gehört. Wenigstens ist so viel gewiss: dass der Mangel eines vorausgegangenen Studiums im Contrapunkte jedem Componisten um so fühlbarer werden wird, je mehr er sich in die Nothwendigkeit versetzt sieht, seine Ideen in polyphoner Weise auszuführen. Uebrigens bewahrt auch ein auf soliden Grundsätzen beruhendes Wissen vor Oberflächlichkeit, und sichert den daraus entspringenden Werken einen bleibenden Werth.

Wie schon der Titel zeigt, besteht der für diesen Band festgestellte Lehrplan aus drei Hauptabschnitten. Der erste Abschnitt desselben enthält die verschiedenen Gattungen des einfachen Contrapunktes von zwei bis zu acht Stimmen; der zweite alle Arten von Nachahmungen, und der dritte den figurirten Choral. Diesen drei Lehrgegenständen geht ausser der Erläuterung über die verschiedenen Gattungen des Contrapunktes auch zugleich die über die Einführung der noch jetzt gebräuchlichen fünf Notenschlüssel, nämlich: des Bass-, Tenor-, Alt-, Sopran- und Violinschlüssels voraus. Warum ich mir die speciellere Erklärung dieser Schlüssel bis zu diesem Bande vorbehalten habe, geschah deshalb: weil der Tenor-, Alt- und Sopranschlüssel erst hier zur Anwendung kömmt, und ich bei meinen Lesern den Gebrauch des Bass- und Violinschlüssels ohnehin als denselben bereits bekannt annahm. Ebenso schien mir auch erst hier der geeignete Platz, eine Erklärung über die mancherlei Arten von Durchgangstönen (über diejenigen Töne, welche keine wesentlichen Bestandtheile von Akkorden sind) vorzunehmen, da die Harmonielehre nur die Kenntniss und regelrechte Verbindung der Akkorde umfasst.

Die Anerkennung, welche dem ersten Bande dieses Werkes (der Harmonielehre) in weiten musikalischen Kreisen, sowie von Seiten vieler Autoritäten der Tonkunst zu Theil wurde, ermuthigt mich, auch von diesem Bande eine gleich günstige Aufnahme hoffen zu dürfen; indem ich ebenso wie bei jenem, auch bei diesem sehr darauf Bedacht genommen, seinen Inhalt auf eine leicht fassliche Weise zu erklären, und in zahlreichen praktischen Beispielen darzustellen.

Frankfurt a. M., im März 1868.

Der Verfasser.

I n h a l t.

	Seite
Einleitung.	
Von dem Contrapunkte im Allgemeinen	1
Von den verschiedenen Notenschlüsseln (Claves signata) und Liniensystemen	5
Von den regulären und irregulären Durchgängen	9
Vorbemerkungen über die strenge und freie Schreibart	14
Von den wesentlichsten Bedingungen der strengen Schreibart	14
Erläuterungen in Betreff der freien Schreibart	14
Kapitel I.	
Von dem zweistimmigen einfachen Contrapunkte	15
Kapitel II.	
Von dem dreistimmigen einfachen Contrapunkte	47
Kapitel III.	
Von dem vierstimmigen einfachen Contrapunkte	81
Vorbemerkungen über den fünf-, sechs-, sieben- und achtstimmigen Contrapunkt	120
Kapitel IV.	
Von dem fünfstimmigen einfachen Contrapunkte	122
Kapitel V.	
Von dem sechsstimmigen einfachen Contrapunkte	129
Kapitel VI.	
Von dem siebenstimmigen einfachen Contrapunkte	134
Kapitel VII.	
Von dem achkstimmigen einfachen Contrapunkte	139
Nachtrag	145
Kapitel VIII.	
Von den Nachahmungen	149
Von den zweistimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung	151
Von den dreistimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung	156
Von den vierstimmigen Nachahmungen in der geraden Bewegung	158
Kapitel IX.	
Von den Nachahmungen in der Gegenbewegung	159
Zweistimmige Nachahmungen in der Gegenbewegung	160
Dreistimmiges Beispiel in der strengen Gegenbewegung	162
Vierstimmiges Beispiel in der strengen Gegenbewegung	162
Kapitel X.	
Von den Nachahmungen in der Vergrößerung	163
Zweistimmige Nachahmungen in der Vergrößerung	163
Dreistimmige Nachahmungen in der Vergrößerung	164
Vierstimmige Nachahmungen in der Vergrößerung	165
Kapitel XI.	
Von den Nachahmungen in der Verkleinerung	166
Zweistimmige Nachahmungen in der Verkleinerung	166
Dreistimmige Nachahmung in der Verkleinerung	167
Vierstimmige Nachahmung in der Verkleinerung	168

	Seite
Kapitel XII. Von den Nachahmungen in der vergrößerten und verkleinerten Gegenbewegung	169
Nachahmungen in der vergrößerten Gegenbewegung	169
Nachahmungen in der verkleinerten Gegenbewegung	169
Kapitel XIII. Von den durch Pausen unterbrochenen Nachahmungen	171
Kapitel XIV. Von den Nachahmungen in der rückgängigen Gegenbewegung	172
Nachahmungen in der rückgängigen geraden Bewegung	172
Nachahmungen in der rückgängigen Gegenbewegung	172
Kapitel XV. Von den Nachahmungen auf andern Takttheilen	173
Kapitel XVI. Zweistimmige Nachahmungen mit auf- und abwärtsgehenden Tonleitern als Grundbass	175
Dreistimmige Nachahmungen mit auf- und abwärtsgehenden Tonleitern als Grundbass	176
Kapitel XVII. Von dem figurirten Chorale	178
Drei- und vierstimmige Beispiele von figurirten Chorälen verschiedener Art	178
Fünfstimmiges Beispiel	178
Achtstimmiges Beispiel (in der Form eines Doppelchores)	190



Einleitung.

Von dem Contrapunkte im Allgemeinen.

Das Wort Contrapunkt stammt noch aus der früheren Zeit, in welcher man die Töne einer Melodie durch Punkte bezeichnete. Schon Hucbald (geb. 840) und nach diesem auch Guido von Arezzo (welcher in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts lebte und wirkte) soll sich für die Notation der Gesänge zuweilen solcher Punkte bedient haben. Hinsichtlich der Dauer dieser Punkte richtete man sich aber damals nur noch nach der Länge und Kürze der Sylben, auf welche dieselben gesungen wurden. Sollte nun eine Melodie mehrstimmig ausgeübt werden, so wurden zu den schon vorhandenen Punkten derselben ebensoviel andere (also Gegenpunkte) gesetzt, und dieses Verfahren nannte man contrapunktiren.

Mit dieser Art des Contrapunktes begnügte man sich indessen nur so lange, bis die Mensuralmusik in Aufnahme kam, welche Franco von Cöln zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts ins Leben rief; denn durch diese Erfindung wurde die bisher üblich gewesene Notation nach und nach verdrängt, und dafür eine solche mit Noten von verschiedener Geltung in Anwendung gebracht.

Dass von dieser Zeit an der Gesang, so wie die Musik überhaupt, sehr an Bedeutung gewinnen musste, liegt ausser allem Zweifel; denn von jetzt an handelte es sich nicht mehr blos darum, eine Note gegen eine andere zu setzen, sondern man suchte nun auch mehrere metrisch von einander verschiedene Stimmen zu einem gemeinsamen harmonischen Ganzen zu verbinden, und so entstand denn der gebundene Styl, oder die contrapunktische Schreibart, worunter man noch bis heute die Selbstständigkeit der Stimmenführung in einer Composition versteht. Welche ausserordentliche Fortschritte die Musik nach der Erfindung der Notenschrift gemacht haben muss, lässt sich daran abnehmen, dass schon Palestrina (geb. 1524) und sein Zeitgenosse Orlando di Lasso (geb. 1530) Werke im gebundenen Style bis zu acht Stimmen schrieben, die noch jetzt als Muster dieser Schreibart angesehen werden. Nach diesen für die Musik höchst bedeutenden Männern waren es unter Andern besonders noch: Frescobaldi (geb. 1591), Scarlatti und Lotti (geb. 1658), Berardi (geb. 1681), Händel (geb. 1684), S. Bach (geb. 1685), Durante (geb. 1693), Leo (geb. 1694) und Pater Martini (geb. 1796), welche sich zur Vervollkommnung des gebundenen Styles grosse Verdienste erwarben.

Da alle Musik in der gebundenen Schreibart anfangs nur für den römischen Cultus, und zwar ausschliesslich nur für den Gesang bestimmt war, und man damals der Verordnung einiger Päpste zufolge in der Kirche (ausser der Orgel) noch keine Instrumentalbegleitung gestattete, so mussten die Componisten bei ihren Werken sehr auf eine einfache und ungezwungene Stimmenführung sehen, wenn sie sich nicht jeden Augenblick dem fatalen Umstande des Detonirens von Seiten der Sänger aussetzen wollten, die zu jener Zeit ohnehin noch nicht die erforderliche Gewandheit gehabt haben werden, um eine aussergewöhnliche Modulation rein intoniren zu können. Als sich aber neben der Vocalmusik auch die Instrumentalmusik allmählig zu entwickeln begann, bei welcher es nicht nöthig war, eine so grosse Einfachheit in der Stimmenführung zu beobachten, erlaubte man sich in dieser bisweilen von der Strenge der Regeln, (welche bei der Vocalmusik erforderlich waren) abzugehen, und es entstanden dadurch mit der Zeit drei Hauptmusikgattungen oder Style, nämlich: ein Kirchen-, ein Kammer- und ein Theaterstyl. Hiervon gehört noch jetzt nur der Kirchenstyl der strengen, der Kammer- und Theaterstyl hingegen der freien Schreibart an. Zu dem Kirchenstyle gehören alle Musikstücke, welchen ein Text von religiösem Inhalte zu Grunde liegt, z. B. Messen, Offertorien, Gradualen, Oratorien u. s. w. Zu dem Kammerstyle: alle Instrumentalwerke, welche zur gesellschaftlichen Unterhaltung oder für

Aufführungen in Concerten bestimmt sind, z. B. Sonaten, Trio's, Quartette, Ouvertüren und Sinfonien. Zu dem Theaterstyle rechnet man alle Opern, so wie überhaupt alle dramatische Musik, die einen weltlichen Text zur Grundlage hat.

Obschon die strenge Schreibart heutzutage nur noch selten in ihrer früheren Bedeutung in Anwendung gebracht wird, so müssen nichtsdestoweniger alle contrapunktische Uebungen nach ihren Regeln abgefasst werden, weil die genaue Befolgung der Regeln das zuverlässigste Mittel ist, um eine Kunst zu lernen. Es wäre demnach sehr gefehlt, wollte man einem Anfänger in der Compositionslehre die sogenannten Ausnahmefälle gestatten, denn derselbe würde sich alsdann bei seinen Studien gewiss jeden Augenblick veranlasst finden eine Regel zu umgehen, und dafür eine Ausnahme zu machen, wodurch er aber am Ende vor lauter Ausnahmen in eine totale Regellosigkeit verfiel. Ein Schüler muss sich daher im Gegentheil so lange der Ausnahmen enthalten, bis er alle Regeln, welche die Kunst vorschreibt, ohne Zwang auszuüben im Stande ist, indem er nur erst dann über die Zulässigkeit von den sich ihm bei seinen Arbeiten darbietenden Lizenzen einen richtigen Gebrauch zu machen weiss.

Man unterscheidet den Contrapunkt in den einfachen und doppelten oder mehrfachen. Der einfache Contrapunkt besteht darin, dass bei demselben jede Stimme ohne Absicht auf eine mehrseitige Anwendung entworfen ist, da hingegen bei dem doppelten Contrapunkte die Stimmen einer Umkehrung fähig sein müssen, das heisst: es muss die contrapunktirende Stimme sowohl über als unter dem dazu entworfenen Hauptsatze gebraucht werden können, ohne die Reinheit der Harmonie zu beeinträchtigen, was für diese Setzart besondere Regeln nöthig macht.

Wiewohl die Wege, um das Wesen des Contrapunktes in seiner ganzen Vielseitigkeit kennen zu lernen, verschieden sind, so scheint mir doch die sicherste und bewährteste Lehrart für den einfachen Contrapunkt unstreitig diejenige zu sein, welche der Ober-Capellmeister Johann Joseph Fux (geb. 1660) mit seinem im Jahre 1725 zu Wien in lateinischer Sprache herausgegebenen Werke „Gradus ad Parnassum“ angebahnt hat, nämlich: zu einer choral-mässigen Melodie (welche man in dieser Eigenschaft den festen Gesang oder Cantus firmus nennt) andere Stimmen zu setzen; denn durch diese Lehrart kann sich ein darnach Studirender im polyphonen Style nach verhältnissmässig kurzer Zeit eine Fertigkeit erwerben, wie sie auf keine andere Weise in gleichem Grade zu erlangen ist.

Es ist zwar auch schon in früheren Jahrhunderten üblich gewesen, verschiedene Stimmen zu einem festen Gesange zu setzen; Fux war aber der Erste, welcher den einfachen Contrapunkt in fünf Gattungen eintheilte, und denselben sonach in ein bestimmtes System brachte. Dieses System wurde hernach (ausser von noch andern musikalischen Autoritäten) besonders von Albrechtsberger und Cherubini in ihren Werken über den Contrapunkt strenge beibehalten, und ich glaube daher, dass die allgemein anerkannte Wirksamkeit dieser beiden Männer eine hinlängliche Gewährleistung für die Vorzüglichkeit des Fux'schen Systemes ist. Denn wer hätte wohl in der Composition so viele gute Schüler zur Meisterschaft herangebildet wie Albrechtsberger*? Und wer erkannte nicht Cherubini als einen der bedeutendsten Contrapunktisten und Componisten dieses Jahrhunderts an?

Die erste der von Fux festgestellten fünf Gattungen des einfachen Contrapunktes wird der gleiche Contrapunkt (Contrapunctus aequalis) genannt, weil er nur aus Noten von gleichem Werthe, also Note gegen Note (Nota contra Notam) besteht. Z. B.:



Die zweite Gattung heisst der ungleiche Contrapunkt (Contrapunctus inaequalis), denn es werden bei derselben zwei Noten gegen eine Note des Cantus firmus gesetzt. Z. B.:



* Die vorzüglichsten Schüler Albrechtsberger's (zu welchen u. A. auch Beethoven, Hummel, Capellmeister Seyfried und Weigl gehören) findet man am Schlusse des dritten Bandes seiner Schriften über die Tonsetzkunst angegeben.

Die dritte Gattung ist als eine Fortsetzung der vorhergehenden anzusehen; in derselben werden vier Noten gegen eine Cantusfirmusnote gesetzt. Z. B.:



Die vierte Gattung heisst der gebundene (oder auch der syncopirte) Contrapunkt (Contrapunto sincopato) weil in derselben gegen jede Note des Cantus firmus eine syncopirte Note gesetzt wird. Z. B.:



Die fünfte Gattung wird der verzierte Contrapunkt (Contrapunctum floridum) genannt, weil dieselbe Noten von verschiedenem Werthe enthält. Z. B.:



Um die Mannigfaltigkeit der Stimmenführung möglichst zu erweitern, hat man diesen von Fux hergeleiteten fünf Hauptgattungen noch einige Nebengattungen beigesellt. Die erste Nebengattung, welche zur zweiten Hauptgattung gehört, enthält drei Noten gegen eine Cantusfirmusnote. Z. B.:



Zur dritten Hauptgattung gehören noch zwei Nebengattungen. Bei der einen werden sechs, und bei der andern acht Noten gegen eine Cantusfirmusnote gesetzt. Z. B.:



2. Contrapunkt.

Cantus firmus.

Der syncopirte Contrapunkt erhält eine Nebengattung, wenn man denselben in einer ungeraden Taktart ausübt, und also drei anstatt zwei Noten gegen eine Cantusfirmusnote setzt. Z. B.:

Contrapunkt.

Cantus firmus.

In gleicher Weise erhält auch der verzierte Contrapunkt noch eine Nebengattung, wenn derselbe in einer dreitheiligen Taktart notirt wird. Z. B.:

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Alle diese hier gezeigten Gattungen sind, wie man sieht, nur zweistimmig; dieselben können aber auch drei-, vier und noch mehrstimmig ausgeübt werden, ohne dass sie desswegen dem einfachen Contrapunkte weniger angehören; denn nicht die Vielheit der Stimmen welche an einem Satze Theil nehmen, sondern die mehrfache Beziehung, in welcher eine Stimme zu einer andern steht, bildet den doppelten Contrapunkt. Ein doppelter Contrapunkt muss nämlich umgekehrt werden können. Ist zum Exempel ein zweistimmiger Satz so beschaffen, dass man ohne den Umfang einer Oktave zu überschreiten, dessen oberste Stimme zur untersten machen kann, dann heisst er ein doppelter Contrapunkt in der Oktave. Das folgende kleine Sätzchen mag hier einstweilen als Beispiel dienen.

1. Contrapunkt. 2. Hauptsatz.

Hauptsatz.

Der Contrapunkt in die Oktave umgekehrt.

Im ersten Beispiele steht also der Contrapunkt in der Oberstimme, welcher im zweiten Beispiele um eine Oktave heruntergesetzt ist, während die andere Stimme, welche man in dieser Schreibart den Hauptsatz nennt, an ihrer Stelle bleibt, wodurch dieselbe zur Oberstimme wird, ohne dass durch dieses Verfahren das Intervall der Oktave überschritten wurde.

Es kann aber auch ein zweistimmiger Satz so eingerichtet werden, dass sich dessen Ober- oder Unterstimme anstatt in die Oktave, in die None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime oder Quartdecime umkehren lässt, wodurch demnach sieben Gattungen des doppelten Contrapunktes entstehen, von welchen aber erst in dem folgenden Theile dieses Buches ausführlich abgehandelt wird.

Von den verschiedenen Notenschlüsseln (Claves signata) und Liniensystemen.

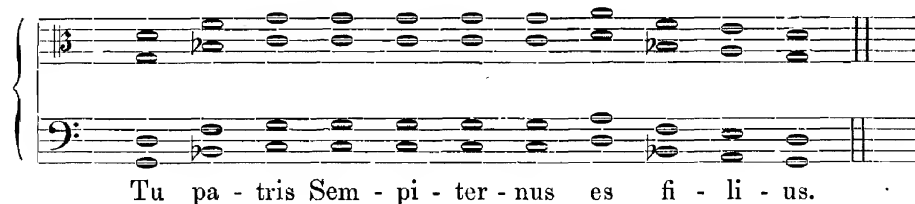
Da in den folgenden Gattungen des einfachen Contrapunktes alle Beispiele im strengen Style abgefasst sind, und demnach eher für Singstimmen als für Instrumente gedacht werden müssen, so habe ich demgemäss für jede Stimme den ihr eigenthümlichen Schlüssel, also den Bass-, Tenor-, Alt- und Sopranschlüssel beibehalten. Ich glaube daher, dass es ganz zweckdienlich sein wird, wenn ich für diejenigen, welche diese Schlüssel (und somit auch den gebräuchlichen Tonumfang bezüglich einer jeden der vier Normal-Singstimmen) noch nicht genau kennen, einige Erläuterungen über deren Entstehung und Wesentlichkeit vorausgehen lasse.

Die Schlüssel haben bekanntlich den Zweck, uns gleichsam einen Aufschluss über die Tonlage der Liniensysteme zu geben, was bei jedem Systeme durch die Bezeichnung von nur einer Linie, auf welcher der Schlüssel steht, geschieht. Dem Gebrauche der Schlüssel bei der Notation ging aber der der Linie um viele Jahrhunderte voraus; denn schon im neunten Jahrhundert bediente man sich dieser letzteren zum Aufzeichnen der Neumen (Tonzeichen). Anfangs beschränkte man sich aber noch nicht auf eine gewisse Zahl von Linien, sondern gebrauchte deren bald mehr und bald weniger, je nachdem es der Umfang einer Melodie, oder eines mehrstimmigen Gesanges erforderte. Guido von Arezzo soll sich manchmal sogar nur einer einzigen Linie bedienen haben, welche er durch die theils tiefer und theils höher stehenden Tonbuchstaben zog. Diese Linie war für die Töne f, c und g bestimmt, und hatte den Zweck, den Sängern durch einen dieser drei Töne eine feste Grundlage zu geben, damit sie sich bei den um diesen Ton herumliegenden Tönen leichter zurechtfinden sollten. Der F- und G-Linie gab Guido eine rothe Farbe, und der C-Linie eine gelbe. Aller Wahrscheinlichkeit nach waren diese drei gefärbten Linien des Guido die erste Veranlassung zu den viel später eingeführten drei Schlüsseln, nämlich zu dem F-, C- und G-Schlüssel.

Da in der ersten Zeit ihres Entstehens entweder nur die Linien, oder auch nur die Zwischenräume (Spatien) für sich allein benützt, und zudem auch noch alle an einem mehrstimmigen Gesange theilnehmenden Stimmen in ein einziges System geschrieben wurden, so hatte man damals mitunter Systeme bis zu sechszehn Linien. Um das Auffinden der Töne bei einer so grossen Linienzahl möglichst zu erleichtern, setzte man vor oder auch auf eine jede Linie den ihre Tonlage angegebenden Buchstaben, wobei man indessen manchmal auch zugleich durch ein T und S (nämlich Tonus und Semitonus) die ganzen und halben Töne anzeigte. Damit der Leser eine Veranschaulichung von einer der ersten Notirungsarten mit Linien bekommen soll, setze ich einige Beispiele hierher, wie sie uns aus der damaligen Zeit überliefert wurden, wobei ich aber der besseren Lesart wegen die Zwischenräume mit lateinischen anstatt mit griechischen Tonbuchstaben bezeichnet habe.

	T	aa					es
	T	g				<i>tris Sempiternus</i>	
	S	f		pa			fi
	T	e					li
Organ.	T	d		Tu			us.
	T	c				<i>tris Sempiternus</i>	
	S	b		pa			fi
	T	a					li
Princ.	T	G		Tu		<i>tris Sempiternus</i>	us.
	S	F		pa			fi
	T	E					li
Organ.	T	D		Tu			us.
	T	C				<i>tris Sempiternus</i>	
	S	B		pa			fi
	T	A					li
Princ.	T	G		Tu			us.

Dieses Beispiel ist eine Diaphonie aus dem neunten Jahrhundert. In demselben sind alle vier Stimmen in ein System, und zwar in die Zwischenräume geschrieben. Die dritte Stimme geht mit dem Basse in reinen Quinten, und ebenso die oberste mit der zweiten, was Hucbald als eine harmonische Schönheit anpreist.* Mit unserer Notenschrift würde diese Diaphonie folgendes Aussehen erhalten:



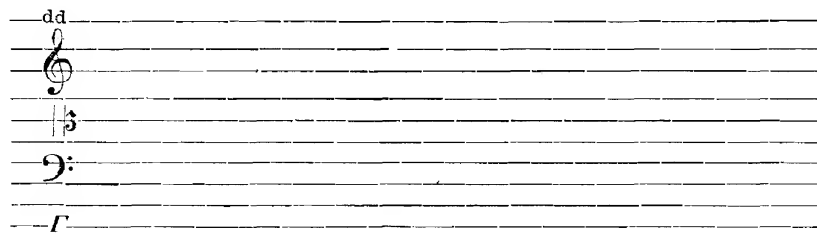
Das zunächst folgende Beispiel, welches von Athanasius Kircher (geb. 1602) aus einem Hymnenbuche des zehnten Jahrhunderts entnommen ist, enthält eine Notation mit Punkten auf den Linien; die Zwischenräume derselben blieben unbenützt.



Die Melodie dieses Beispiels hat acht Töne im Umfange, weshalb für dieselbe auch ebensoviel Linien nöthig waren.

Nach diesen hier gezeigten Systemen kam mit noch manchen andern, besonders ein solches mit zehn Linien in Aufnahme, bei welchem indessen auch zugleich die Zwischenräume gebraucht wurden, wodurch den damaligen Komponisten, um ihre Gesänge in Partitur zu setzen, ein Umfang von mindestens neunzehn Tönen zur Verfügung stand. Anstatt der vielen nebenanstehenden Buchstaben der früheren Systeme (was mit der Zeit lästig werden musste) bezeichnete man in diesem Systeme nur fünf Linien, nämlich die unterste mit dem griechischen Γ (Gamma), die vierte mit dem kleinen f, die sechste mit dem eingestrichenen ē, die achte mit dem eingestrichenen ḡ, und die zehnte mit dem zweigestrichenen ḡ, was hinreichend war, um alsdann alle andern Töne des Systemes darnach beurtheilen zu können.

Aus dem Buchstaben f auf der vierten Linie entstand nachher unser F-Schlüssel (F), aus dem Buchstaben ē auf der sechsten Linie unser C-Schlüssel (C) und aus dem Buchstaben ḡ auf der achten Linie unser G-Schlüssel (G). Zum Beispiel:



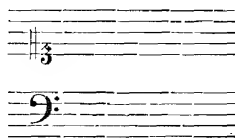
Die Bezeichnung der untersten und obersten Linie dieses Systemes wurde aber bald als überflüssig hingelassen.

So lange man es noch immer nur mit Noten von gleicher Geltung zu thun hatte, und überhaupt nur noch in Quarten, Quinten und Oktaven sang, liessen sich auch allenfalls noch alle an einem Gesange theilnehmenden Stimmen in ein einziges System notiren, ohne eine Verwirrung in das Ganze zu bringen. Als aber die polyphone Schreibart mit raschen Schritten ihrer Ausbildung entgegen ging, bei welcher sich die Stimmen nicht allein metrisch von einander absonderten, sondern sich auch öfter durchkreuzten, musste man bald gewahr werden, dass ein System, welches in der

* In Forkel's Geschichte der Musik, woraus dieses Beispiel entnommen ist, sind die halben Töne aus Versehen unrichtig angegeben, was ich hier berichtigt habe.

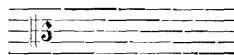
deutlichen Darstellung contrapunktischer Sätze so viele Schwierigkeiten darbot, nicht mehr lange im Gebrauche bleiben konnte. Man suchte zwar die Stimmen in den Partituren dadurch unterscheidbar zu machen, dass man dieselben in Noten von verschiedenartiger Gestalt (nämlich in runden und eckigen Noten) schrieb, oder auch, dass man jeder Stimme eine andere Farbe gab;* allein auch diese Mittel waren bei der noch fortwährend im Zunehmen begriffenen Vielstimmigkeit nicht mehr hinreichend, um eine möglichst klare Uebersicht von vielleicht sechs oder acht selbstständig geführten Stimmen bekommen zu können, wenn dieselben in ein System von zehn Linien zusammengedrängt werden mussten. Es war also für die Komponisten dieser Periode eine Sache von äusserster Wichtigkeit, dass sie eine Notirungsart zu bewerkstelligen suchten, mit welcher sie ihre Tonschöpfungen auf eine bequemere und fasslichere Weise in Partitur setzen konnten. Das einfachste und auch zugleich das beste Auskunftsmittel war jedenfalls das, welches hierzu gewählt wurde. Man sonderte nämlich die bisher in einem gemeinsamen grösseren Systeme enthaltenen Stimmen von einander ab, und schrieb eine jede derselben in ein besonderes System von nur vier oder fünf Linien, weil man fand, dass keine Stimme deren mehr für sich in Anspruch nahm. Diese kleineren Systeme wurden nach dem Verhältnisse ihrer Tonlage genau übereinander gestellt, wodurch sie alsdann ein zusammengehöriges grosses System, das heisst: eine Partitur bildeten, aus welcher man selbst von den complicirtesten contrapunktischen Sätzen einen vollkommen befriedigenden Ueberblick erhielt. Es kam daher in dieser Zeit zuerst ein vierzeiliges System in Aufnahme, welches aber nicht lange nachher von dem noch jetzt gebräuchlichen fünfzeiligen Systeme verdrängt wurde, weil man das letztere für zweckmässiger erkannte.

Die natürlichste Herleitung der fünfzeiligen Systeme aus dem zehnzeiligen scheint mir diese gewesen zu sein. Zuerst trennte man das zehnzeilige System in der Mitte, und behielt für die untere Hälfte den F-Schlüssel, und für die obere Hälfte den C-Schlüssel bei. Dadurch entstanden zwei fünfzeilige Systeme, von welchen das tiefere dem Umfange einer Bassstimme und das höhere dem einer Sopranstimme ganz entsprach. Zum Beispiel:

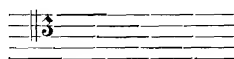


Dieser F-Schlüssel heisst seiner tiefen Lage wegen auch Bassschlüssel, und der C-Schlüssel, welcher hier auf der ersten Linie steht, wird in dieser Eigenschaft Discant- oder Sopranschlüssel genannt.

Für den Alt, da die Lage desselben eine Quinte tiefer als die des Soprans ist, mussten die Linien vom kleinen f bis zum eingestrichenen g des zehnzeiligen Systems genommen werden, wodurch bei diesem der C-Schlüssel auf der dritten Linie steht, und daher auch gewöhnlich Altschlüssel genannt wird. Zum Beispiel:



Weil ferner die Lage des Tenors eine Quinte höher als die des Basses ist, so wählte man für denselben die Linien vom kleinen d bis zum eingestrichenen e des zehnzeiligen Systems, und der C-Schlüssel stand alsdann auf der vierten Linie, weshalb er hier Tenorschlüssel heisst. Zum Beispiel:



Auf diese Weise bekam also jede von den vier Normal-Singstimmen ein besonderes System, welches ihrer Lage angemessen war. Durch die allmälige Erweiterung des Umfanges nach oben wurde indessen auch noch ein fünfzeiliges System eingeführt, dem man die Tonlage vom eingestrichenen e bis zum zweigestrichenen f gab, und bei welchem sich daher der G-Schlüssel, der jetzt mehr unter dem Namen Violinschlüssel bekannt ist, auf der zweiten Linie befindet.

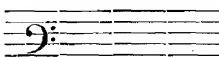


* In einer Partitur des 16. Jahrhunderts, welche von Kiesewetter aus einem alten handschriftlichen Codex gezogen und veröffentlicht wurde, sind nach obiger Angabe vier Stimmen in ein zehnzeiliges System geschrieben, und zwar: der Bass und Discant mit rother, der Alt mit grüner, und der Tenor mit schwarzer Dinte.

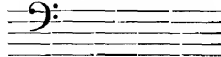
Dieses sind also die fünf noch bis heute üblichen fünfzeiligen Systeme, welche man durch den F-Schlüssel, die zweimalige Transposition des C-Schlüssels, und den G-Schlüssel erlangte. Da man aber in der Zeit, wo diese Schlüssel eingeführt wurden, noch keine Hülllinien über und unter den Systemen hatte, so konnte natürlich auch keine Stimme die Grenze der Linien überschreiten, und es mussten daher die Systeme den Tonlagen der Stimmen genau entsprechen.

War nun für eine Stimmengattung das für dieselbe bestehende System um einige Töne zu tief oder zu hoch, so transponirte man nach dem Bedürfnisse ihrer Tonlage den Schlüssel dieses Systemes um eine Linie hinauf oder herunter, weshalb man denn in vielen Werken der früheren Jahrhunderte diese drei Arten von Schlüsseln auch noch auf andern Linien, als auf den hier bereits gezeigten, angewandt findet. So gebrauchten die Alten zum Beispiel den F-Schlüssel nicht allein auf der vierten Linie, sondern bei hohen Basslagen (Bariton) auch auf der dritten, und bei tiefen Basslagen auch auf der fünften Linie; im ersten Falle hiess er dann der hohe, und im zweiten Falle der tiefe Bassschlüssel:

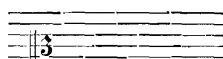
Hoher Bassschlüssel.



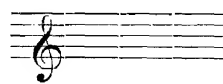
Tiefer Bassschlüssel.



In gleicher Weise wurde auch der C-Schlüssel bei tiefen Sopranlagen auf die zweite anstatt auf die erste Linie gesetzt, und alsdann tiefer oder mezzo Sopranschlüssel genannt:



Um das Tongebiet bis zum zweigestrichenen \bar{a} zu erweitern, versetzte man ehemals auch noch zuweilen den G-Schlüssel (welcher gewöhnlich auf der zweiten Linie steht) auf die erste Linie, und nannte ihn dann den hohen (oder auch den französischen) Violinschlüssel:



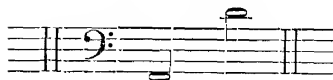
Durch die später erfolgte Benützung der Hülllinien wurden jedoch diese vier letzten Schlüssel überflüssig, und man bediente sich deswegen nur noch der fünf vorhergehenden Arten. Allein auch von diesen wird jetzt in Gesangscompositionen für den Sopran-, Alt- und Tenor meistens der Violinschlüssel genommen. Bei dem Sopran und Alt liesse sich eine solche Substituierung allenfalls noch zugestehen, weil der Violinschlüssel den Umfang dieser beiden Stimmengattungen ganz in sich einschliesst; aber eine Tenorstimme, wenn sie in ein Violinsystem geschrieben wird, steht um acht Töne höher als ihre Klangwirkung, was hinlänglich beweist, dass hier der Violinschlüssel nur wie ein nothdürftiger Behelf anzusehen ist. Kann nun auch nichts dagegen eingewendet werden, dass man solchen Sängern, welche mit dem Tenorschlüssel nicht recht vertraut sind, ihre Stimme aus der Partitur in den Violinschlüssel transponiren lässt, so sollten doch wenigstens die Komponisten strenge darauf halten, dass sie in ihren Partituren jede Stimme in den ihr eigenthümlichen Schlüssel setzen.

Für einen dem Studium der Composition obliegenden Künstler ist es aber schon deshalb nöthig, dass er alle die früher und jetzt gebräuchlichen Schlüssel genau kennt, indem er sonst nicht im Stande sein würde, die alten Meisterwerke zu studiren, worin mitunter die mannigfachsten Zusammenstellungen von Schlüsseln vorzukommen pflegen.

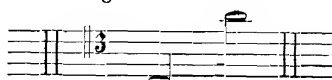
Damit der Schüler weiss, wie weit sich in der jetzigen Zeit der Umfang einer Bass-, Tenor-, Alt- und Sopranstimme erstrecken kann, gebe ich hier von jeder Stimme die übliche Tonlage an, worunter jedoch nur der Umfang, welcher bei dem Chorgesänge gewöhnlich beobachtet wird, zu verstehen ist, denn bei Sologesängen und Instrumentalsätzen hat man sich stets nach dem Umfange der für dieselben gewählten Stimmen oder Instrumenten zu richten.

Umfang der vier Normalsingstimmen.

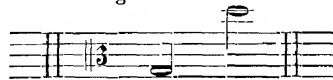
Umfang der Bassstimme.



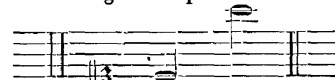
Umfang der Tenorstimme.



Umfang der Altstimme.



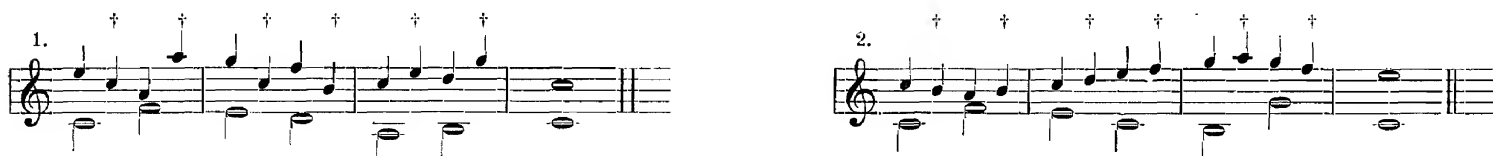
Umfang der Sopranstimme.



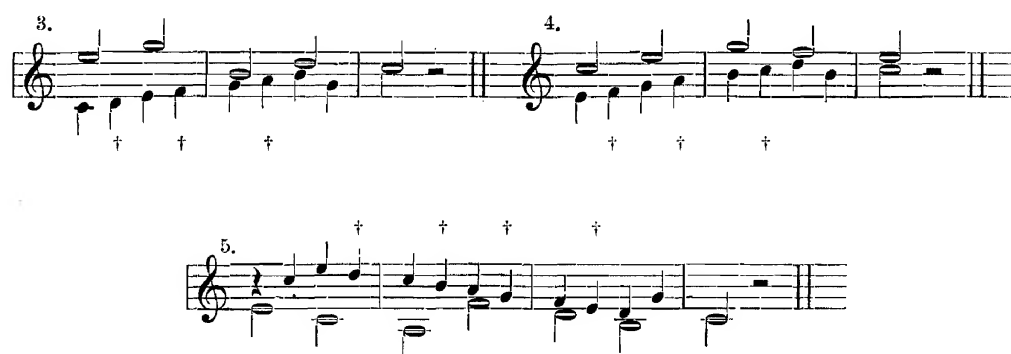
Die Tonlage einer Bassstimme ist also vom grossen F bis zum eingestrichenen \bar{d} , die einer Tenorstimme vom kleinen c bis zum eingestrichenen \bar{a} , die einer Altstimme vom kleinen g bis zum zweigestrichenen \bar{d} , und die einer Sopranstimme vom eingestrichenen \bar{c} bis zum zweigestrichenen \bar{a} durch alle halben Töne.

Von den regulären und irregulären Durchgängen.

Diejenigen Töne, welche in einer Tonleiter oder in einem melodischen Satze keine Bestandtheile eines Akkordes sind, nennt man Durchgangstöne. Solche Durchgangstöne können sowohl in den leichten als schweren Takttheilen vorkommen; die ersteren heissen reguläre und die letzteren irreguläre Durchgänge. Die regulär durchgehenden Töne können consonirend und dissonirend sein. Ist ein regulär durchgehender Ton consonirend, so kann derselbe schritt- oder sprungweise zu einer andern Consonanz fortschreiten, ist er hingegen dissonirend, so macht er in der Regel nur eine schrittweise Bewegung in eine Consonanz. Die folgenden Beispiele, wovon das erste nur consonirende und das zweite nur dissonirende Durchgangstöne enthält, welche man an den darüber befindlichen Kreuzchen erkennen kann, werden dies deutlicher zeigen:



Die Durchgänge des ersten Beispiels werden auch harmonisch nachschlagende Noten genannt, weil sie Bestandtheile eines Akkordes sind. In dem zweiten Beispiele bilden Septimen und Quartan die regulären Durchgänge; dass aber auch Sekunden, Quinten und Nonen durchgehen können, wird man an den folgenden Beispielen sehen:

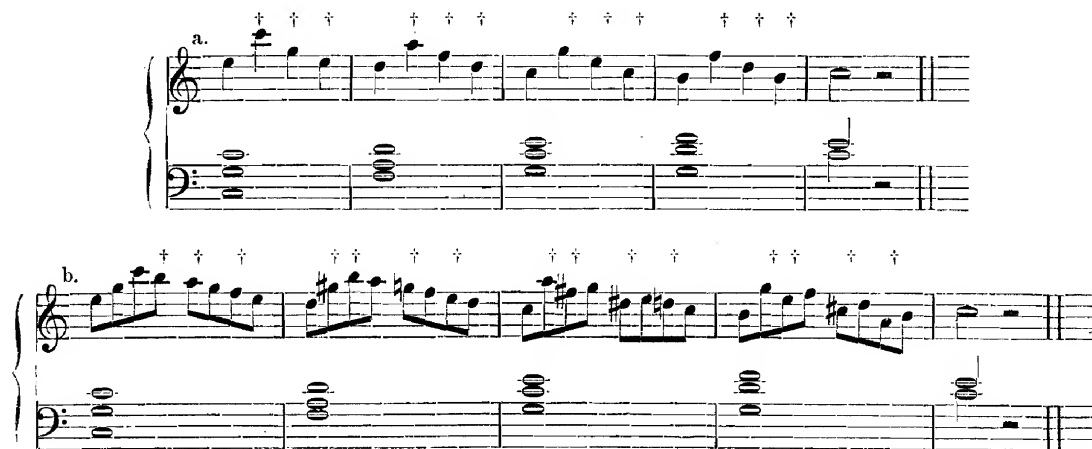


Alle irregulären Durchgänge sind dissonirend; man nennt dieselben auch Wechselnoten, weil sie an der Stelle von consonirenden Noten stehen, und also mit diesen den Platz wechseln. Der Eintritt eines irregulären Durchganges kann schritt- oder sprungweise geschehen; seine Fortschreitung in eine Consonanz findet aber nur schrittweise statt. Zum Beispiel:



Im ersten Takte des zweiten Beispiels folgen zwei Durchgangsnoten unmittelbar nach einander, was öfter zu geschehen pflegt; hiervon bildet der Ton d einen regulären, und der Ton c einen irregulären Durchgang.

Die irregulären Durchgänge sind mehr bei einem schnellen als bei einem langsamen Tempo gebräuchlich, und dienen meistens zur Ausschmückung einer Melodie, welches durch das Variiren einzelner Töne oder ganzer Akkorde geschieht. So kann die Oberstimme des nächsten Beispiels bei a, in welcher nur harmonisch nachschlagende Noten enthalten sind, auch in folgender Weise variirt werden wie bei b, wo alsdann irreguläre Durchgänge aller Art vorkommen:



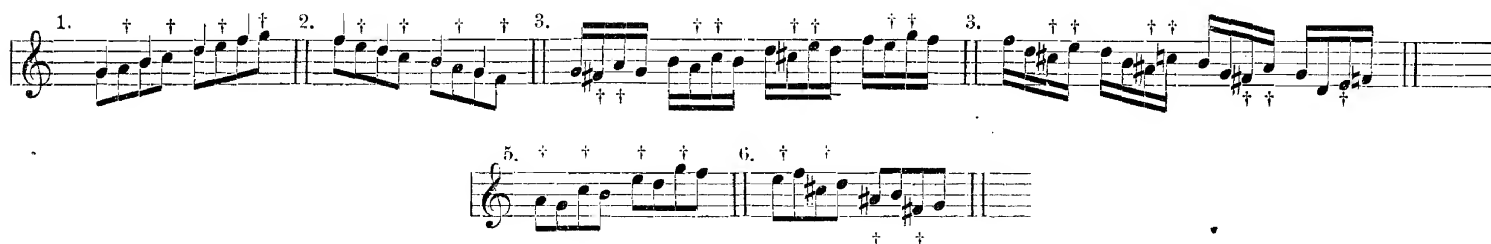
An diesem letzten Beispiele kann man schon hinlänglich den freien Gebrauch der irregulären Durchgänge im sogenannten modernen Style erkennen.

In wieferne jede diatonische Tonleiter aus wesentlichen und durchgehenden Tönen besteht, ist bereits schon im 18ten Kapitel des vorhergehenden Bandes erklärt worden, und ich gebe deshalb hier nur noch einige Andeutungen über die Verschiedenartigkeit der Durchgänge überhaupt, welche hinreichen werden, um den Schüler zu veranlassen, seine eigenen Versuche darnach anzustellen; zum Beispiel:

Reguläre und irreguläre Durchgänge, welche auf dem C-durdreiklang gebildet werden können.



Und ebenso hier einige Beispiele mit regulären und irregulären Durchgängen, welche auf der Dominantharmonie beruhen:



Eine besondere Freiheit, welche man den Durchgängen gestattet, ist diejenige, dass sich zwei Tonleitern einander entgegen gehen können; doch darf dies nicht in einem zu langsamen Tempo geschehen, damit das Gehör bei dem hier ganz unvermeidlichen Zusammentreffen der dissonirenden Intervalle nicht zu lange verweilen muss. Ich gebe auch von dieser Art nur einige Beispiele:



In Instrumentalsätzen und Gesangcompositionen findet man auch mitunter folgende Durchgänge, welche ebenfalls nur bei einem schnellen Zeitmaasse anzuwenden sind:



Das zweite und dritte dieser Beispiele kann auch auf nachstehende Weise ausgeführt werden, in welcher sich dann die Durchgänge als melodisch vorausgenommene Töne kund geben:



Als hierher gehörig ist nun auch noch Einiges über die Anwendung der gebrochenen (arpeggirten) Akkorde zu berichten. Sowohl bei einer melodieführenden Stimme, als bei Begleitungen findet man sehr oft, dass die Töne eines Akkordes anstatt zu gleicher Zeit angeschlagen, nacheinander zu Gehör gebracht werden, wodurch also ein solcher Akkord in seine einzelnen Theile zerlegt oder zergliedert vorgetragen wird. Durch diese Zergliederungen entstehen für die Musik mancherlei Vortheile; denn erstlich wird damit mehr Abwechslung in die begleitenden Stimmen eines Satzes gebracht, und zweitens erlangt man auch durch dieselben besonders in Betreff der dissonirenden Akkorde mehr Freiheit, indem hier auch Dissonanzen als melodische Bestandtheile eines Akkordes angesehen werden, und anstatt sich aufzulösen, sprungsweise Fortschreitungen machen können. Indessen ist aber diese Verfahrensart hauptsächlich nur bei solchen Dissonanzen üblich, welche zu den frei eintretenden gehören. Ich werde nun zuerst die melodische Anwendung von einigen arpeggirten Septimenakkorden zeigen, hernach aber auch noch auf verschiedene andere Arten dieser Setzmanier aufmerksam machen.



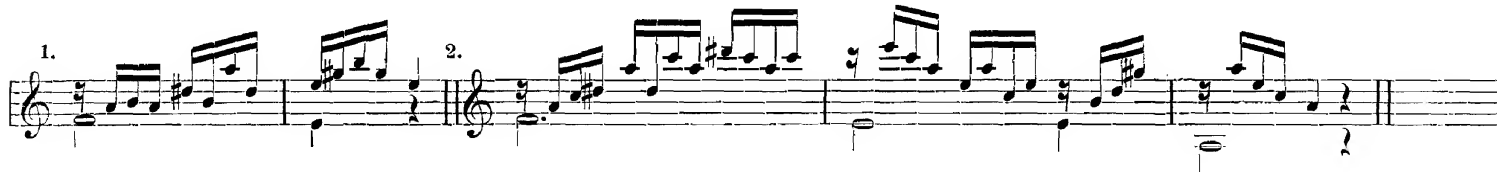
Bei allen derartig gebildeten arpeggirten Notengruppen haben nur die letzten Töne derselben eine ihrem Charakter gemässe Fortschreitung zu machen; alle ihre andern Töne sind harmonisch durchgehend. In den vorstehenden drei Beispielen, welche die Zergliederung des Dominantseptimenakkordes g-h-d-f darstellen, geht daher im ersten Beispiele dessen Terze und im zweiten dessen Quinte in den Grundton c, und im dritten dessen Septime in die Terze e. Dieselbe Bewandniss hat es mit dem folgenden verminderten Septimenakkorde:



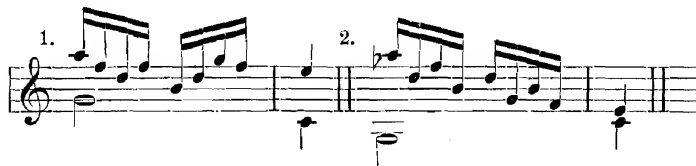
Der vermindertkleine Septimenakkord kömmt meistens nur als der zweiten Stufe einer Molltonart angehörig in seiner völligen Zergliederung vor, weil in einer Durtonart, wo dieser Akkord auf der siebenten Stufe entspringt, dessen Septime nicht unter ihrem Grundtone liegen darf, es sei denn, dass dieselbe ihre gewöhnliche Auflösung nicht in die Quinte der Tonika hat. Das erste der folgenden Beispiele zeigt daher die Zergliederung dieses Akkordes wie sie in Moll gebräuchlich ist, und das zweite, wie dieselbe in Dur stattfindet, wo der Grundton im Basse liegt, und also nicht mit in die Zergliederung aufgenommen wird.



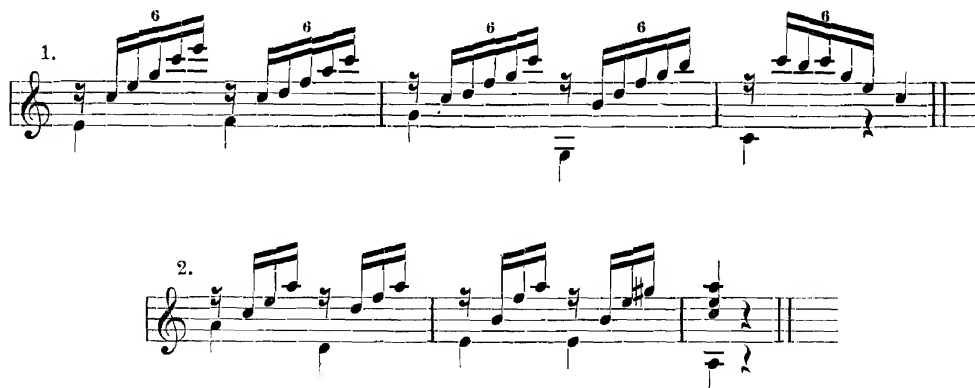
Nun folgt noch die Zergliederung eines hartverminderten und eines doppeltverminderten Septimenakkordes. Bei dem ersteren liegt dessen Quinte (also f) und bei dem letzteren dessen Terze (ebenfalls f) in Basse; dieses f wurde in den beiden Oberstimmen ausgelassen, weil es gegen das dis eine verminderte Terze bilden würde, die als zu unmelodisch in keinem arpeggierten Akkorde vorkommen soll.



Dass auch Nonenakkorde, welche sich auf der Dominante einer Dur- oder Molltonart bilden, melodisch zergliedert in Anwendung gebracht werden können, beweisen die nächsten zwei Beispiele:



Zergliederte Undecimen- und Terzdecimen- sowie überhaupt alle Akkorde, welche zufällige Dissonanzen oder Vorhalte enthalten, müssen hingegen gerade so vorbereitet und aufgelöst werden, als wenn ihre Töne zu gleicher Zeit angeschlagen würden. Zum Beispiel:



Durch die Zergliederung der Akkorde in einer begleitenden Stimme entstehen manchmal Oktaven- oder Quintengänge, welche aber nicht als fehlerhaft gelten, weil dieselben aus keiner Akkordverbindung, sondern aus dem zufälligen Zusammentreffen der Melodie und ihrer Begleitung hervorgehen.



Aus demselben Grunde sind auch die Oktaven im ersten Takte des folgenden Beispiels erlaubt; hingegen aber solche, wie sie vom zweiten zum dritten Takte vorkommen, verboten.



Um sich hiervon zu überzeugen, darf man nur die Töne eines jeden dieser Akkorde zugleich anschlagen:



Der zweite Akkord im zweiten Takte des ersten Beispiels muss demnach d anstatt h enthalten, wodurch dieser Fehler vermieden wird, nämlich so wie hier:



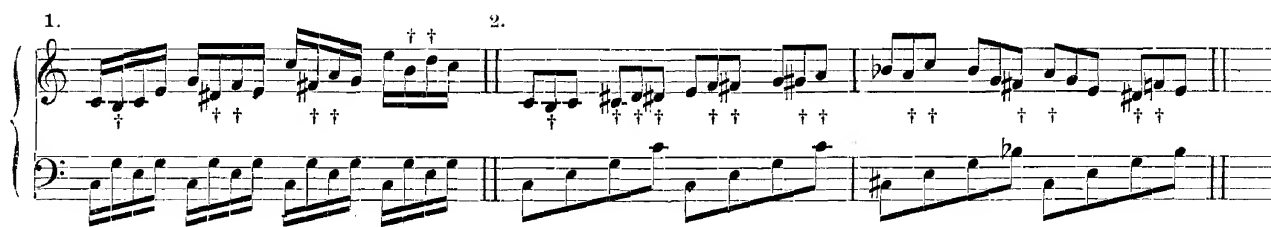
Die durch einen arpeggierten Terzengang in der Gegenbewegung entstehenden zufälligen Oktaven sind ebenso wenig als fehlerhaft anzusehen, als die bereits angegebenen, welche sich durch einen arpeggierten Akkord bilden.



Aber auch wirklich verbotene Quinten- und Oktavengänge können durch die Zergliederung der Akkorde brauchbar gemacht werden, was man an den nächsten vier Beispielen sehen kann, wovon das erste und dritte fehlerhafte Fortschreitungen enthält, welche im zweiten und vierten durch die Zergliederung derselben verbessert wurden.



Wie in einer Melodie auch Durchgänge jeder Art, ohne Rücksicht auf das zufällige Zusammentreffen von dissonierenden Intervallen mit einer arpeggierten Begleitung in Anwendung zu bringen sind, davon findet man heutzutage in vielen Kompositionen der Beispiele genug, weshalb ich hier nur andeutungsweise einige hersetze, an welchen jedoch der Schüler den freien Gebrauch von derartigen Sätzen schon hinlänglich erkennen wird.



Es bedarf wohl kaum einer Erwähnung, dass nicht allein diese, sondern auch alle vorhergehenden Beispiele, in welchen arpeggierte Akkorde enthalten sind, der freien Schreibart angehören. Da ich mich aber schon früher darüber ausgesprochen habe, dass die folgenden fünf Gattungen des einfachen Contrapunktes in der strengen Schreibart geübt

werden sollen, so finde ich es für nöthig, ehe ich mit denselben beginne, eine kurze Definition über jede dieser beiden Schreibarten vorausgehen zu lassen, damit der Schüler erfährt, worin sich die eine von der andern unterscheidet, und bei seinen Uebungen nicht zwischen beiden hin und her schwankt.

Vorbemerkungen über die strenge und freie Schreibart im Allgemeinen.

In jener Zeit, wo man anfang mehrstimmig zu setzen, waren noch alle Musikstücke ausschliesslich nur für den Gesang bestimmt, und weil in solchen Gesangskompositionen Alles vermieden werden musste, was den Sängern hinsichtlich der reinen Intonation hätte hinderlich sein können, so wurden für die Ausübung derselben gewisse Regeln festgestellt, unter deren genauer Erfüllung man jetzt die strenge Schreibart versteht. Von einer freien Schreibart war also damals noch keine Rede, denn diese entstand erst nach der Einführung der Instrumentalmusik, bei welcher man sich nämlich zuweilen erlauben konnte, von der Strenge der Regeln abzugehen, weil auf einem Instrumente manches ausgeführt werden kann, was für eine Singstimme unmöglich ist. Ich werde nun zuerst die Bedingnisse, welche sich an die strenge Schreibart knüpfen, mittheilen, nachher aber auch zugleich auf die Concessionen der freien Schreibart aufmerksam machen, welche letztere indessen, mit Ausnahme einiger Freiheiten, ebensogut ihre bestimmten Regeln hat, als die strenge.

Von den wesentlichsten Bedingnissen der strengen Schreibart.

In dieser kann der grosse, der kleine und der verminderte Dreiklang ausser seiner Grundgestalt (als Terzquintenakkord) nur noch in seiner ersten Umkehrung (als Terzsextenakkord) freianschlagend, das heisst: ohne Vorbereitung in jedem Takttheile gebraucht werden; seine zweite Umkehrung hingegen, der Quartsextenakkord, ist nur in einem guten Takttheile erlaubt, weil dessen Quarte regelmässig vorbereitet und aufgelöst werden muss. Alle Dissonanzen, welche in einem guten Takttheile stehen, müssen im vorhergehenden leichten Takttheile vorbereitet sein, und sich im nächsten leichten Takttheile eine Stufe abwärts auflösen. Zu den Dissonanzen gehört hier nur die Septime, None, Undecime oder Quarte und die Terzdecime; also keine übermässige Sekunde, Quarte, Quinte oder Sexte. Unvorbereitete Dissonanzen kommen in dieser Schreibart nur in den leichten Takttheilen als reguläre Durchgänge vor. Chromatische Intervalle (übermässige Primen) und enharmonische Verwechslungen sind in keiner Stimme erlaubt; eben so sind auch alle Dissonanzsprünge mit Ausnahme eines verminderten Quinten- oder Quartensprunges (von welchen aber der erstere eher abwärts als aufwärts, der letztere aber nur abwärts geschehen darf) sorgfältig zu vermeiden. Die unmittelbare Wiederholung eines Tones auf derselben Tonstufe ist nur gestattet, wenn mehrere Sylben auf einem solchen gesungen werden, und also eine längere Note in mehrere kürzere zergliedert wird. Bezüglich der Ausweichungen ist zu bemerken: dass man hier in Dur und Moll nur nach denjenigen Tonstufen der Tonleiter ausweicht, auf welchen sich vollkommene (grosse und kleine Dreiklänge) bilden; Von C-dur also nach D-moll, E-moll, F-dur, G-dur und A-moll; und von A-moll nach C-dur, D-moll, E-moll, F-dur und G-dur, also weder in C-dur noch in A-moll nach dem Tone H, weil derselbe keine reine Quinte hat.

Dieses ist einstweilen das Bemerkenswertheste, welches in der strengen Schreibart beobachtet werden muss; was noch ferner darüber zu berichten wäre, wird erst bei den folgenden Gattungen des einfachen Contrapunktes seine Erklärung finden, wo dieser Schreibart ein Cantus firmus zu Grunde liegt, auf welchen sich das hier noch Fehlende bezieht.

Erläuterungen in Betreff der freien Schreibart.

Da die freie Schreibart entweder nur für Instrumentalmusik allein, oder auch für Vokalmusik mit obligater Begleitung von Instrumenten bestimmt ist, so darf in derselben Alles zur Anwendung kommen, was sich mit dem guten Geschmacke und einem fein gebildeten Gehöre wohl verträgt, denn diese beiden Eigenschaften müssen bei allen Ausnahmen von der Regel stets die Schiedsrichter sein. Fürs Erste kann man hier alle im Bereiche der Harmonie gebräuchlichen Akkorde nach ihren vorgeschriebenen Regeln anwenden; den grossen, kleinen und übermässiggrossen Septimenakkord ausgenommen, ist sogar allen andern Septimenakkorden der freie Eintritt auch in den leichten Takttheilen

gestattet. Ebenso können dissonirende Durchgänge (Wechselnoten) sowohl schritt- als sprungweise auch in den guten Takttheilen angebracht werden. Auch auf- und abwärtsgehende chromatische Tonleitern, sowie enharmonische Verwechslungen jeder Art sind erlaubt, ja selbst übermässige Sprünge dürfen in einer Melodie vorkommen, insoferne dadurch kein Fehler gegen den reinen Satz entsteht.

Endlich hat man auch hier hinsichtlich der Ausweichungen keine so enge Grenzen einzuhalten wie in der strengen Schreibart; man kann im Gegentheil nach den entferntesten Tonarten moduliren, wenn es für ein Tonstück zweckdienlich scheint.

Nachdem ich somit Das, was zu einer richtigen Beurtheilung und Unterscheidbarkeit der strengen und freien Schreibart führen kann, mitgetheilt zu haben glaube, gehe ich nun zu der Lehre des einfachen Contrapunktes über, von welchem zuerst eine jede Gattung nur zweistimmig, alsdann aber auch drei-, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und achtestimmig gezeigt werden soll.

I.

Von dem zweistimmigen einfachen Contrapunkte.

Erste Gattung.

Note gegen Note.

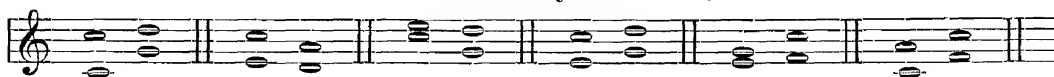
Weil in einem zweistimmigen Satze überhaupt keine vollständigen Akkorde zu Gehör gebracht werden können, so hat man auf dessen Ausführung sehr viel Sorgfalt zu verwenden, damit dieser Mangel so wenig als möglich fühlbar wird. Den Regeln der strengen Schreibart gemäss kommen in dieser Gattung nur consonirende Intervalle zur Anwendung, von welchen jedoch die Quarte ausgeschlossen ist, indem diese blos bei drei-vier- oder noch mehrstimmigeren Sätzen als Oktave oder Sexte des Basstones (zum Beispiel in Terzquinten- und Terzsextenakkorden) frei angeschlagen werden kann, ausserdem aber gleich einer Dissonanz vorbereitet und aufgelöst werden muss. Um diesen Contrapunkt möglichst correct zu machen, hat sich der Schüler die nachstehenden Regeln zuvor fest einzuprägen.

Erste Regel. Nicht allein die wirklichen, sondern auch alle verdeckten Oktaven und Quinten müssen durchaus vermieden werden, und es darf also keines von diesen beiden Intervallen auf eine andere vollkommene oder unvollkommene Consonanz in der geraden Bewegung zur Anwendung kommen; die hier stehenden Fortschreitungen gelten daher in dieser Gattung sämmtlich als fehlerhaft.

Verdeckte Oktaven.



Verdeckte Quinten.



Unvollkommene Consonanzen hingegen (also Terzen und Sexten) können sowohl auf eine vollkommene, als auch auf eine andere unvollkommene Consonanz in jeder Bewegung folgen.

Zweite Regel. Gleichwie der Cantus firmus, beginnt und schliesst auch der Contrapunkt regelmässig mit der Tonika, und zwar im Einklange oder in der Oktave. Diese Regel behält jedoch nur ihre volle Geltung, wenn sich der Cantus firmus in der Oberstimme befindet, denn im umgekehrten Falle, wenn der Contrapunkt die oberste Stimme bildet, kann derselbe auch mit der Quinte anfangen.

Dritte Regel. Wenn der Cantus firmus in der Oberstimme liegt, so muss der vorletzte Takt die kleine Terze oder Decime erhalten. Die kleine Terze geht alsdann in den Einklang, und die kleine Decime in die Oktave. Zum Beispiel:

Cantus firmus.	1.	Cantus firmus.	2.
Contrapunkt.	3	Contrapunkt.	10
1	8	1	8

Liegt aber der Cantus firmus in der Unterstimme, so erhält der Contrapunkt im vorletzten Takte die grosse Sexte, welche ebenfalls in die Oktave geht. Zum Beispiel:

Contrapunkt.	6	8
Cantus firmus.	1	8

Diese Regel entsteht dadurch, weil jeder für contrapunktische Uebungen bestimmte Cantus firmus seinen Abschluss von der Obersekunde herab in die Tonika hat.

Vierte Regel. Schrittweise auf- oder abwärts darf auf eine grosse Terze keine reine Quinte folgen, weil dadurch ein unharmonischer Querstand entsteht. Zum Beispiel:

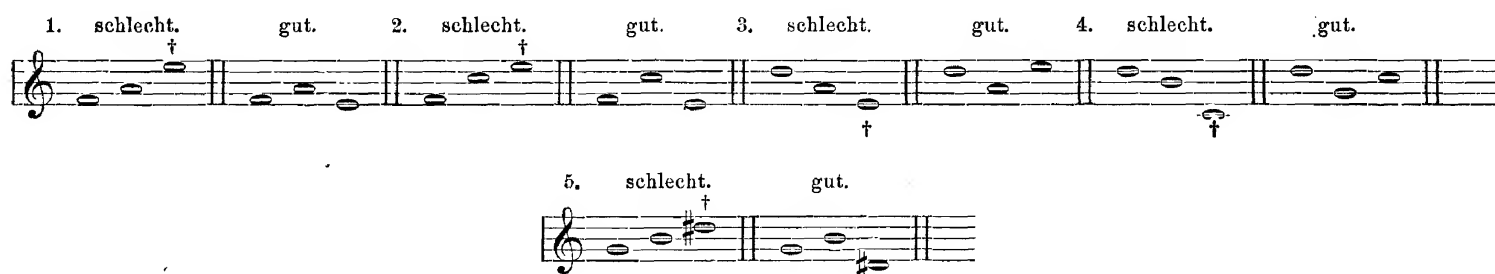
Fünfte Regel. Man darf keine zwei grosse Terzen einen ganzen Ton auf- oder abwärts nach einander setzen; ebenso auch bei einem Terzen- oder Quintensprunge. Der Grund hiervon ist gleichfalls: um unharmonische Querstände zu vermeiden; zum Beispiel:

Einen halben Ton auf- oder abwärts, oder bei einem Quartensprunge, sind aber zwei grosse Terzen nacheinander erlaubt. Zum Beispiel:

Sechste Regel. Alle schwer zu treffenden Intervalle, also grosse und kleine Septimen- oder Nonensprünge, sowie auch übermässige und verminderte Sprünge müssen vermieden werden. Dass von dieser Regel der auf- oder abwärtsgehende verminderte Quintensprung und der abwärtsgehende verminderte Quartensprung (besonders wenn sich ein solcher hernach regelmässig auflöst) ausgenommen wird, ist schon früher erwähnt worden. Zum Beispiel:

1.	2.	3.
----	----	----

Siebente Regel. Wenn bei drei sprungweise nacheinander folgenden Tönen, der dritte Ton mit dem ersten eine Septime, None oder übermässige Quinte bildet, so ist es allemal besser, diesem dritten Tone eine entgegengesetzte Bewegung zu geben, weil er dann in einem natürlicheren Verhältnisse zu dem ersten Tone steht, und die Stimme auch meistens weniger Umfang nöthig hat. Zum Beispiel:



Achte Regel. Damit der Contrapunkt in harmonischer Beziehung so mannigfach als möglich wird, soll man nicht zu viele Terzen oder Sexten nacheinander zu Gehör bringen. Ueberhaupt muss man die vollkommenen Consonanzen mit den unvollkommenen fleissig abwechseln lassen, dabei aber doch mehr unvollkommene als vollkommene gebrauchen, weil die Quinten- und Oktavenanschläge im Vergleiche zu denjenigen der Terzen und Sexten wirkungsloser sind.

Neunte Regel. Es ist wohl erlaubt, dass, um einen fliessenden Gesang zu erhalten, der Contrapunkt den Cantus firmus übersteigt, man soll aber von dieser Erlaubniss, so lange es vermieden werden kann, keinen Gebrauch machen.

Zehnte Regel. Um die Bewegung eines Beispiels bis zum Schlusse fortwährend im Gange zu erhalten, soll weder im Cantus firmus noch in der contrapunktirenden Stimme ein Ton mehrere Takte lang liegen bleiben.*

Ich gebe nun von dieser Gattung einige Beispiele, und wähle dazu einen Cantus firmus in Dur, und einen desgleichen in Moll, von welchen jeder für alle Gattungen beibehalten wird.

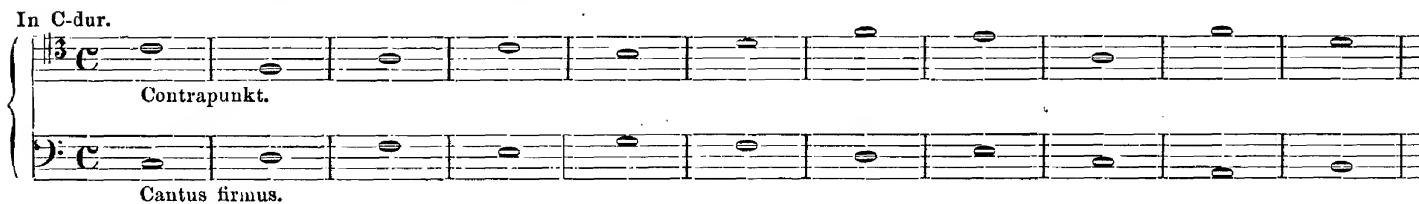
Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane und dem Contrapunkte im Basse.



Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse und dem Contrapunkte im Tenore.



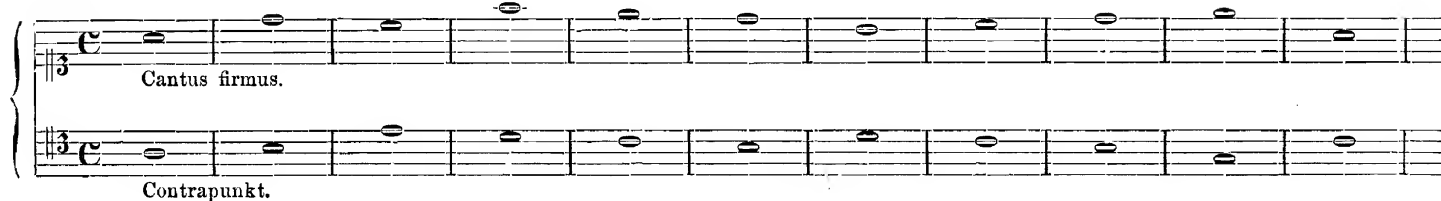
* Von dieser Regel findet man bei manchen Contrapunktisten öfter eine Ausnahme.



Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopran und dem Contrapunkte im Tenore.

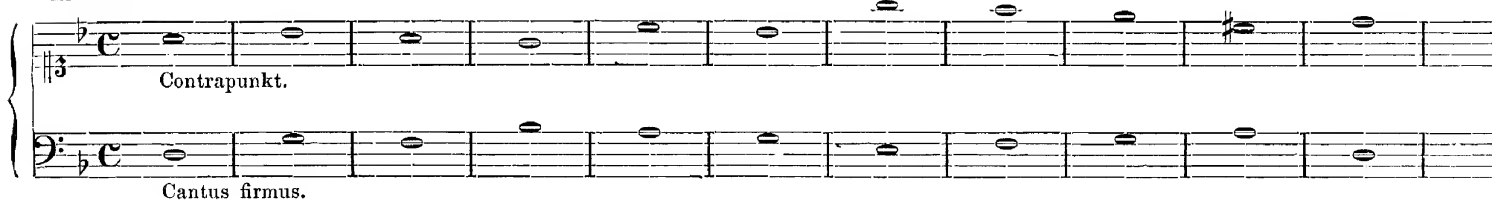
In A-moll.



Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse und dem Contrapunkte im Sopran.

In D-moll.



In diesen Beispielen sind alle Regeln genau beobachtet. Der Schüler hat nun zu seiner Uebung mindestens sechs Contrapunkte jedesmal mit veränderter Harmonie über und unter einen solchen Cantus firmus zu setzen, und zwar, ohne von der Strenge der vorgeschriebenen Regeln abzugehen. Um jedoch diese Aufgaben dem Zwecke entsprechend zu machen, muss er zuvor untersuchen, welche Modulationen der für dieselben bestimmte Cantus firmus überhaupt zulässt; wie aber eine Melodie auf verschiedene Weise harmonisirt werden kann, hat man schon in dem letzten Kapitel des vorhergehenden Bandes kennen gelernt, weshalb es hier dazu auch keiner weiteren Anleitung bedarf. Für Diejenigen, welchen der Tenor-, Alt- und Sopranschlüssel noch nicht geläufig genug ist, habe ich zu bemerken, dass sie nicht versäumen, bei ihren zweistimmigen Uebungen wenigstens immer einen von diesen drei Schlüsseln mit in Anwendung zu bringen, weil sie sich dadurch nach und nach daran gewöhnen, und dann später, bei den drei-, vier- und noch mehrstimmigeren Gattungen ohne Schwierigkeit in allen gebräuchlichen Schlüsseln schreiben können. Bezüglich der Transposition des Cantus firmus in einen andern Schlüssel hat man stets auf den Umfang der Singstimme Bedacht zu nehmen, und dafür eine Tonart zu wählen, welche mehr die mittleren als die äussersten Töne derselben in Anspruch nimmt; hingegen kann aber für den Contrapunkt der ganze Umfang einer Singstimme benützt werden.

Zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine Note.

Der Contrapunkt enthält also hier in jedem Takte zwei Noten gegen eine des Cantus firmus, wovon die erste im Niedertakte (in Thesi) und die zweite im Auftakte (in Arsi) steht. In dieser Gattung sind daher die folgenden Regeln zu beobachten.

Erste Regel. Der Anfang eines jeden Beispiels muss, wie bei der vorhergehenden Gattung, mit einer vollkommenen Consonanz geschehen; doch kann man dem Contrapunkte auch eine Pause vorausgehen lassen, wodurch sich der Eintritt desselben besser marquirt. Die Pause muss aber von der nämlichen Dauer sein, wie die Notengattung welche der Contrapunkt enthält; bei halben Noten setzt man also eine halbe Taktpause, und bei Viertelnoten eine Viertelpause, u. s. w.

Zweite Regel. In jedem Falle muss die erste von den zwei Noten des Contrapunktes eine Consonanz sein. Die zweite Note eines jeden Taktes ist jedoch entweder eine harmonisch nachschlagende, oder eine regulär durchgehende. Im ersten Falle kann eine solche schritt- oder sprungsweise auf eine andere Consonanz übergehen, im zweiten Falle darf sie sich aber der strengen Schreibart gemäss nur schrittweise von einer Consonanz wieder in eine Consonanz fortbewegen.

1. 2.

3.

Das erste Beispiel enthält in jedem Takte eine harmonisch nachschlagende Note, und besteht daher aus lauter Consonanzen. Im zweiten und dritten Beispiele hingegen ist die zweite Note eines jeden Taktes eine regulär durchgehende, und also eine von zwei Consonanzen umgebene Dissonanz, wozu natürlich auch die darin vorkommende Quarte gehört.

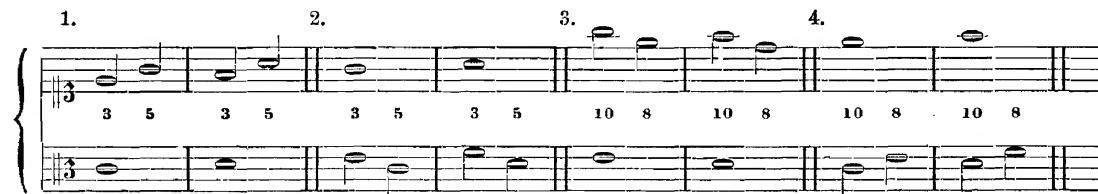
Dritte Regel. Die harmonisch nachschlagenden Noten heben das Verbot der Quinten- und Oktavenparallelen nicht auf.

1. 2. 3. 4. 5.

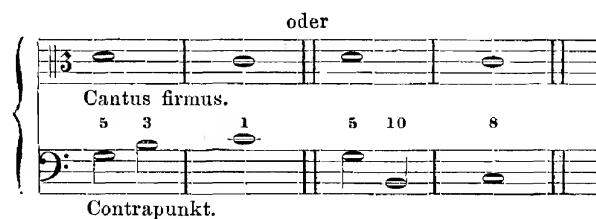
Diese Beispiele sind daher (ihrer indirecten Quinten und Oktaven wegen) alle fehlerhaft. Der Kapellmeister Fux bezeichnet zwar ein Beispiel folgender Art mit bene:

und glaubt die fehlerhaften Oktaven dadurch verbessert, weil zwischen denselben ein Sprung in die Quinte geschieht. Ich bin aber der Meinung, dass man derartige Oktaven eben so sorgfältig vermeiden soll, als die vorhergehenden, zwischen welchen ein Sprung in die Sexte oder Decime stattfindet.

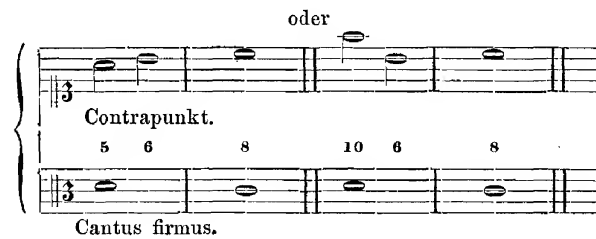
Vierte Regel. Nachschlagende Quinten und Oktaven sind erlaubt, doch soll man davon nicht zu viele nacheinander gebrauchen.



Fünfte Regel. Wenn der Cantus firmus in der Oberstimme liegt, so erhält der Contrapunkt im vorletzten Takte zuerst die Quinte, und nach dieser die Terze oder Decime; die Terze schliesst alsdann in dem Einklange, und die Decime in der Oktave.



Befindet sich aber der Cantus firmus in der Unterstimme, so geht im vorletzten Takte die Quinte oder Decime in die Sexte, und diese dann im letzten Takte in die Oktave.



Sechste Regel. Der Einklang kann hier in den leichten Takttheilen gebraucht werden, in den schweren Takttheilen bleibt er aber ausser zu Anfang und am Schlusse vor wie nach verboten.



Siebente Regel. Um einen sangbaren Contrapunkt zu erhalten, muss man mehrere Sprünge nacheinander in derselben Richtung vermeiden, und überhaupt so viel als möglich schrittweise Fortschreitungen anbringen.

Achte Regel. Wenn in einem Cantus firmus manche Töne öfter enthalten sind, muss man darauf bedacht sein, bei der jedesmaligen Wiederkehr derselben einen andern Contrapunkt (und also auch eine andere Harmonie) dazu zu setzen, damit das Ganze auch in dieser Hinsicht die erforderliche Abwechslung erhält, und vor Monotonie bewahrt bleibt.

Neunte Regel. Eine sonst fehlerhafte verdeckte Quinte, welche in der geraden Bewegung auf eine Sexte folgt, wird durch eine zwischen diese beiden Intervalle tretende Terze brauchbar gemacht.



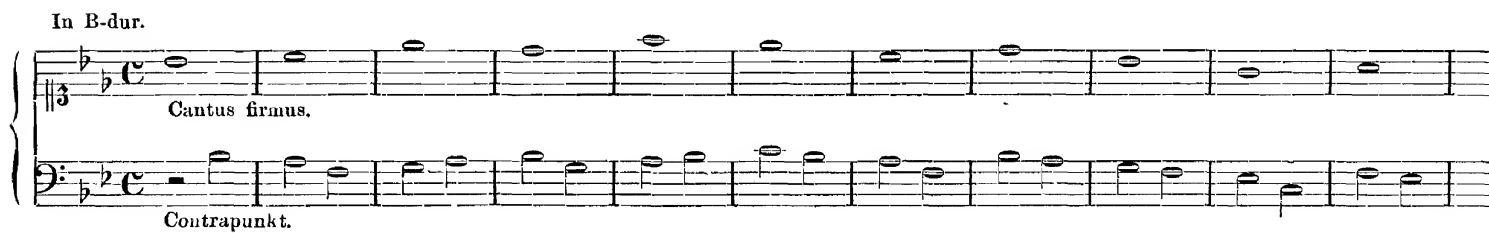
Zehnte Regel. Auch die verbotene Aufeinanderfolge von zwei grossen Terzen kann durch eine dazwischentretende Prime oder Quinte verbessert werden; doch soll man sich derselben in einem zweistimmigen Satze nur äusserst selten bedienen.



Hier folgen nun einige Beispiele, in welchen alle Regeln dieser Gattung beobachtet sind.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.



Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.



Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopran.

In A-moll.

Cantus firmus.

Contrapunkt.

Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In D-moll.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

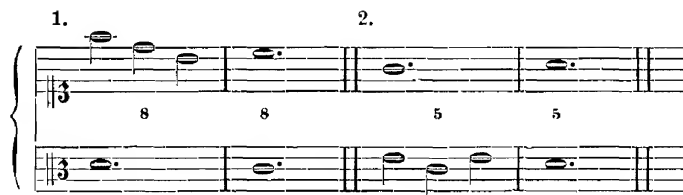
Wie schon früher bei den vorläufigen Erläuterungen über die verschiedenen Arten des einfachen Contrapunktes gesagt wurde, enthält diese Gattung noch eine Nebengattung, in welcher drei Noten gegen eine gesetzt werden. Von diesen drei Noten steht nur die erste in einem schweren Takttheile, während sich die beiden andern in einem leichten Takttheile befinden, und dieselben können daher entweder harmonisch-nachschlagende oder regulär-durchgehende Noten sein. Man hat sich deshalb mit Beibehaltung der vorhergehenden Regeln noch Folgendes zu merken:

Erstens. Der Anfang muss hier ebenfalls mit einer vollkommenen Consonanz gemacht werden, es mag alsdann dem Contrapunkte eine Pause vorausgehen oder nicht.

Zweitens. Wenn die erste Note eines Taktes eine Oktave oder Quinte ist, so darf die erste Note im folgenden Takte nicht ebenfalls eine Oktave oder Quinte sein, weil sonst indirecte Oktaven oder Quinten entstehen, welche nicht viel besser sind, als die directen.

1. Indirecte Oktaven. 2. Indirecte Quinten.

Aus demselben Grunde soll auch die zweite Taktnote keine Oktave oder Quinte sein, wenn im folgenden Niedertakte ein ähnliches Intervall steht, obgleich dieser Fehler alsdann weniger ins Gehör fällt; zum Beispiel:

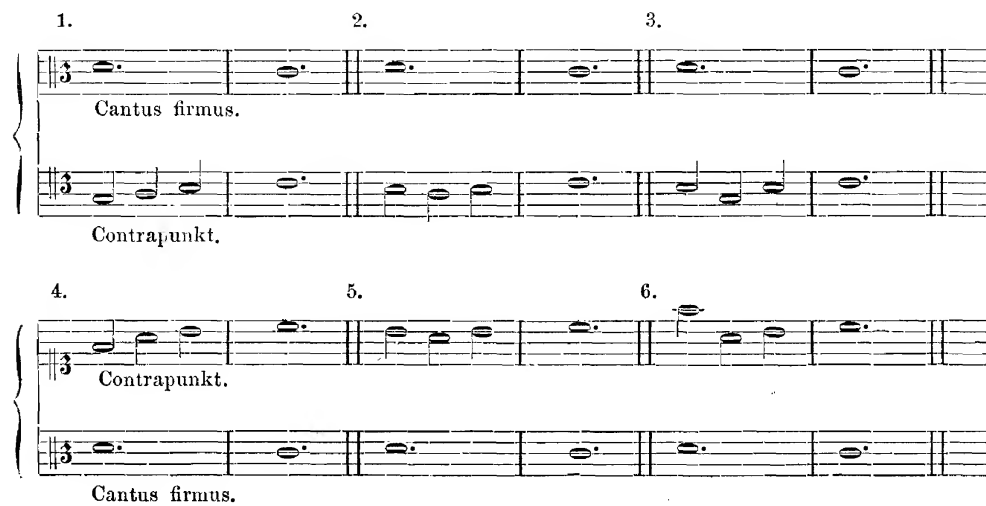


Drittens. Ist die zweite und dritte Note eine Consonanz, so gelten beide als harmonisch-nachschlagend, und dieselben können daher auch sprungsweise gebraucht werden; ist aber die zweite Note eine Dissonanz, so darf sie nur schrittweise von der ersten zur dritten übergehen, und ist endlich die dritte Note eine Dissonanz, alsdann muss ihre vorhergehende zweite eine Consonanz sein, auf welche die dritte ebenfalls nur schrittweise folgen darf.



Das erste von diesen Beispielen enthält nur harmonisch-nachschlagende Noten. Im zweiten Beispiele ist in jedem Takte die zweite, und im dritten die dritte Note eine regulär-durchgehende.

Die Schlussarten für diese Gattung sind folgende:



Ich setzte nun auch von dieser Art des Contrapunktes vier ausführliche Beispiele her.

Erstes Beispiel.



Zweites Beispiel.

In C-dur.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Drittes Beispiel.

In A-moll.

Cantus firmus.

Contrapunkt.

Viertes Beispiel.

In D-moll.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Von diesen beiden Arten des ungleichen Contrapunktes (mit zwei und drei Noten gegen eine Note) können schon mehr verschiedene Beispiele gemacht werden als vom gleichen Contrapunkte. Der Schüler muss sich deshalb bestreben, von jeder Art so viel er kann zu verfertigen.

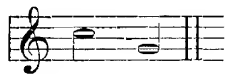
Dritte Gattung.

Vier Noten gegen eine Note.

Die vier Noten, welche hier der Contrapunkt in jedem Takte hat, sind sich wohl hinsichtlich ihrer Dauer einander gleich, in Bezug auf ihre Betonung aber ungleich, denn die erste und dritte Note eines $\frac{4}{4}$ -Taktes enthält im Vergleiche zur zweiten und vierten mehr Accent, wodurch auch für diese Gattung wieder einige besondere Regeln nöthig werden. Weil dieselbe jedoch ausserdem auch zugleich noch zwei Nebengattungen enthält, wovon die erste aus sechs, und die zweite aus acht Noten gegen eine besteht, so halte ich es der verschiedenartigen Betonung dieser kleineren Notengattungen wegen für geeignet, so weit es hier dem Zwecke entspricht, eine kurze Erklärung über die gebräuchlichen Taktarten überhaupt vorausgehen zu lassen, damit der Schüler auch in dieser Beziehung eine richtige Beurtheilung über die Correctheit seiner Arbeiten erlangt. Es kann nämlich ein Contrapunkt für eine gewisse Taktart berechnet, ganz seinen Regeln gemäss abgefasst sein, während er in eine andere Taktart übertragen, durch die veränderte Betonung seiner Takttheile als fehlerhaft gilt.

Jedes Musikstück ist bekanntlich nach gewissen gleichmässigen Zeitabschnitten eingetheilt, was man den Takt, oder die Taktart desselben nennt, und welche zu Anfang eines Stückes meistens durch zwei bruchweise übereinandergestellten Zahlen angezeigt wird. Von den Taktarten gibt es gerade und ungerade; und ebenso auch einfache und zusammengesetzte. Die noch jetzt gebräuchlichen Taktarten sind: der $\frac{2}{4}$ -, $\frac{2}{2}$ -, $\frac{2}{4}$ -, $\frac{3}{2}$ -, $\frac{3}{4}$ - und der $\frac{3}{8}$ -Takt. Die drei ersten gehören zu den geraden, und die drei letzten zu den ungeraden Taktarten, was man an den oberen Zahlen erkennt; alle noch übrigen Taktarten werden aus diesen gebildet oder zusammengesetzt.

Es entsteht nämlich aus zwei $\frac{2}{2}$ -Takten der $\frac{4}{2}$ -Takt, und aus zwei $\frac{2}{4}$ -Takten der $\frac{4}{4}$ -Takt. Der $\frac{2}{2}$ - oder Allabreve-Takt hat jedoch gewöhnlich dieses Zeichen: C und der $\frac{4}{4}$ -Takt dieses: C . Die Entstehung dieser beiden Taktzeichen ist schon im einundzwanzigsten Kapitel des vorhergehenden Bandes erklärt worden. In gleicher Weise entsteht aus zwei $\frac{3}{2}$ - der $\frac{6}{2}$ - aus zwei $\frac{3}{4}$ - der $\frac{6}{4}$ - aus zwei $\frac{3}{8}$ - der $\frac{6}{8}$ - und aus drei $\frac{3}{8}$ - der $\frac{9}{8}$ - und aus vier $\frac{3}{8}$ -Takten den $\frac{12}{8}$ -Takt. Jede von diesen Taktarten hat ihre besondere Noteneintheilung. Man unterscheidet nämlich die Noten nach den Zeitverhältnissen welche sie in einem Takte gegenseitig einnehmen, in Takttheile, Taktglieder und Taktnoten. Die Takttheile werden allemal durch die untere Zahl eines Taktzeichens angegeben, während die obere Zahl desselben zugleich anzeigt, wieviel solcher Theile in einem Takte enthalten sind. Ein $\frac{2}{4}$ -Takt enthält also zwei Takttheile oder zwei Viertelnoten, und ein $\frac{3}{4}$ -Takt drei Takttheile oder drei Viertelnoten, u. s. w. Diejenigen Noten, welche von der halben Dauer eines Takttheiles sind, werden Taktglieder, und solche von noch geringerer Dauer: Taktnoten genannt. In einem $\frac{4}{4}$ -Takte sind demnach die Viertel: Takttheile, die Achtel: Taktglieder und Sechzehntel: Taktnoten. Aber weder zwei halbe noch zwei Viertel- noch sonst zwei nach einander folgende Noten von gleicher Zeitdauer haben einerlei Betonung, denn vermöge ihrer Stellung in den Takt kann sowohl die erste als die zweite mehr Taktgewicht (Accent) erhalten. So ist zum Beispiel von den folgenden zwei halben Noten die erste mehr betont als die zweite, weil sie im Niedertakte steht:



und von den nächsten ist die zweite mehr betont als die erste, weil sich diese im Auftakte und jene im Niedertakte befindet:



Bei drei Noten von einerlei Zeitdauer kann ihrer verschiedenen Taktstellung nach die erste, zweite oder dritte, oder auch die erste und dritte die betontere sein; zum Beispiel:



Im ersten Exempel fällt der Accent nur auf das erste Viertel, weil der $\frac{3}{4}$ -Takt nur einen schweren und zwei leichte Takttheile hat. Im zweiten Exempel ist nur das zweite, im dritten Exempel aber das erste und dritte Viertel betont, weil der $\frac{3}{4}$ -Takt nur einen schweren und einen leichten Takttheil enthält. Dasselbe gilt auch bei dem $\frac{2}{2}$ -Takte. Bei den dreitheiligen Taktarten ist hingegen jederzeit der erste Takttheil mehr betont als der zweite und dritte; und bei den viertheiligen der erste und dritte mehr als der zweite und vierte. Der $\frac{3}{2}$ - $\frac{3}{4}$ - oder $\frac{3}{8}$ -Takt hat also in seiner ersten Note einen schweren Takttheil, in seiner zweiten und dritten Note zwei leichte Takttheile; und ebenso enthält der $\frac{4}{2}$ - $\frac{4}{4}$ - oder $\frac{4}{8}$ -Takt in seiner ersten und dritten Note zwei schwere, und in seiner zweiten und vierten Note zwei leichte Takttheile. Wer dieses wohl begriffen hat, wird die Anwendung davon auch sehr leicht auf die noch übrigen Taktarten übertragen können. Der $\frac{6}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Takt enthält nämlich in seiner ersten und vierten Note zwei schwere, und in seiner zweiten, dritten, fünften und sechsten Note vier leichte Takttheile. Ferner enthält der $\frac{9}{8}$ -Takt in seinem ersten, vierten und siebenten Achtel drei schwere, in allen übrigen Achteln aber leichte Takttheile. Der $\frac{12}{8}$ -Takt endlich enthält in seinem ersten, vierten, siebenten und zehnten Achtel vier schwere Takttheile, während die noch übrigen Achtel desselben sämmtlich leichte Takttheile sind.

Werden nun die Takttheile halbirt, so entstehen aus jedem zwei Taktglieder, und demnach aus zwei Vierteln vier Achtel, von welchen wieder diejenigen Achtel so mit den Takttheilen zusammentreffen, mehr Betonung erhalten als die andern, und von vier Achteln ist daher das erste und dritte betonter als das zweite und vierte. Aus demselben Grunde wird auch in einem $\frac{3}{2}$ -Takte, wo die Viertel Taktglieder sind, das erste, dritte und fünfte Viertel mehr accentuirt, als das zweite, vierte und sechste. Halbirt man ferner auch noch die Taktglieder, so erhält man von jedem zwei Taktnoten, also von jedem Viertel zwei Achtel, oder von jedem Achtel zwei Sechszehntel, welche alsdann, was ihre Betonung anbelangt, ganz in demselben Verhältnisse zu den Taktgliedern stehen, wie diese zu den Takttheilen.

Ich kehre nun zu der hier in Rede stehenden Gattung zurück, und gebe die Regeln derselben.

Erste Regel. Die erste Note des Contrapunktes kann nur die Oktave, der Einklang oder die Oberquinte der Tonika sein. Diese Regel behält ihre Bedeutung, auch wenn dem Contrapunkte eine Pause vorausgeht.

Zweite Regel. Auf dem ersten Takttheile eines jeden Taktes muss eine vollkommene oder unvollkommene Consonanz stehen, die übrigen drei Takttheile können jedoch als reguläre Durchgänge gebraucht werden. Ist also der zweite Takttheil dissonirend, so kann nur noch der vierte, aber nicht auch zugleich der dritte ein dissonirender sein; ebenso muss auch der zweite und vierte Takttheil eine Consonanz enthalten wenn sich auf dem dritten eine Dissonanz befindet, weil in dieser Schreibart keine zwei Dissonanzen unmittelbar nacheinander folgen dürfen; zum Beispiel:



Dritte Regel. Wenn die erste Note eines Taktes eine Oktave oder Quinte ist, so darf im vorhergehenden Takte die erste und dritte Note ebenso wenig als die vierte eine Oktave oder Quinte sein, weil das unangenehme Gefühl, welches eine Oktaven- oder Quintenfolge auf das Gehör äussert, durch die dazwischenliegenden Töne auch selbst bei Anwendung der Gegenbewegung nicht beseitigt wird, was man an den folgenden Beispielen wahrnehmen kann:





Auf der zweiten Note darf aber in diesem Falle zuweilen eine Oktave oder Quinte angeschlagen werden, weil sie alsdann in einem leichten Takttheile stehen:



Vierte Regel. Die Stufenweise Folge von vier ganzen Tönen (so wie in den nächsten drei Beispielen) ist verboten, weil ihre Extrême eine übermässige Quarte (einen Tritonus) bilden:



Dieser Uebelstand kann nur dadurch verbessert werden, dass entweder die übermässige Quarte mindestens noch um eine Stufe hinauf, oder ihr Grundton noch um eine Stufe herab geht, damit der Tritonus als Durchgang erscheint.



Fünfte Regel. Wie bei den vorhergehenden Gattungen, so geht auch hier am Schlusse dem Einklange die kleine Terze, und der Oktave die kleine Decime oder grosse Sexte voraus. Liegt nämlich der Cantus firmus in der Oberstimme, so muss die vierte Note im vorletzten Takte die kleine Terze oder Decime sein; die erstere schliesst alsdann in dem Einklange, und die letztere in der Oktave, und liegt der Cantus firmus in der Unterstimme, so ist die vierte Note im vorletzten Takte die grosse Sexte, welche in der Oktave schliesst.



5. 6. 7. 8.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

9.

Sechste Regel. Es ist zuweilen gestattet, von einer durchgehenden Septime herab in die Quinte, und ebenso von einer Unterquarte in die Untersexta zu springen; zum Beispiel:

7 5 4 6

Diese vom Kapellmeister Fux eingeführten Freiheiten wurden von Cherubini, als nicht der strengen Schreibart gemäss, verworfen; derselbe räth daher für die Septime eine Sexte, und für die Quarte eine Quinte zu nehmen, weil dieses die eigentlichen Intervalle sind, an deren Stelle die Septime und Quarte steht:

6 5 5 6

Ich finde jedoch weder in der springenden Septime noch in der springenden Quarte, wie dieselben in den obigen Beispielen zur Anwendung kommen, etwas Gehörwidriges.

Siebente Regel. Damit der Contrapunkt fließend und zusammenhängend wird, muss man darin alle schwer zu treffenden Sprünge vermeiden, und überhaupt die schrittweisen Fortschreitungen den sprungweisen vorziehen. Am ungeeignetsten sind aber meistens diejenigen Sprünge von dem vierten auf den ersten Takttheil, wenn denselben eine stufenweise Fortschreitung vorausgegangen ist, weil dann der vorhergehende Takt mit dem folgenden keinen gehörigen Zusammenhang hat; zum Beispiel:

1. 2. 3.

Hingegen können Sprünge, wie sie in dem nächsten Beispiele von einem Takte zum andern zu sehen sind, als gut bezeichnet werden, weil darin eine Absicht in Bezug auf die Figuration zu erkennen ist, und daher der Zusammenhang nicht darunter leidet.



Achte Regel. Der Einklang kann hier auf dem zweiten, dritten und vierten Takttheile gebraucht werden; auf dem ersten Takttheile aber nur zu Anfang und am Schlusse.

In den folgenden Beispielen wird man alle diese Regeln bestätigt finden.

Contra-Pointe Logik!

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-dur.



Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

In C-dur.



Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-moll.

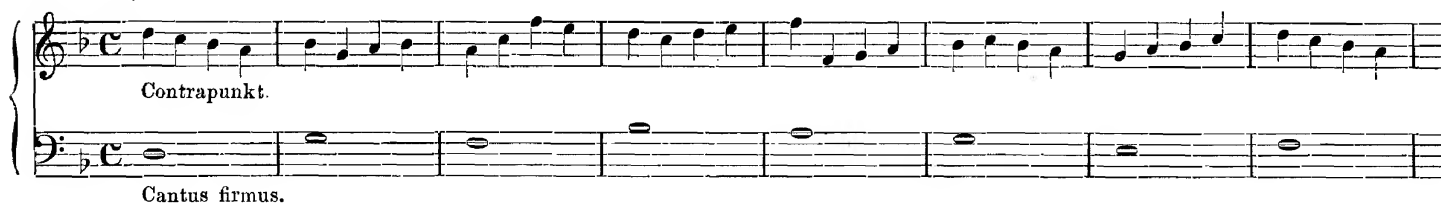




Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In D-moll.



Bei der Ausübung eines Contrapunktes mit sechs Noten in jedem Takte hat man ausser den bereits gegebenen Regeln noch Nachstehendes zu beobachten:

Erstens. Der Anfang wird auch hier stets mit einer vollkommenen Consonanz gemacht. Soll dem Contrapunkte eine Pause vorausgehen, so darf es bei einem $\frac{3}{2}$ -Takte nur eine Viertelpause, und bei einem $\frac{3}{4}$ -Takte nur eine Achtelpause sein.

Zweitens. Da in dieser Art des Contrapunktes die sechs Noten in jedem Takte Taktglieder sind, so kann weder die erste, dritte noch fünfte Note eine Oktave oder Quinte sein, wenn die erste Note im darauffolgenden Takte eine Oktave oder Quinte ist, weil diese drei Noten auf Takttheile zu stehen kommen, wodurch verbotene Oktaven- und Quintenfortschreitungen fühlbar werden, welche auch selbst noch in der Gegenbewegung durchklingen, wie man das an den beiden letzten der folgenden Beispiele wahrnehmen kann, wovon das eine Oktaven und das andere Quinten in der Gegenbewegung enthält.





Diese Beispiele sind daher alle fehlerhaft. Auf dem zweiten und vierten Taktgliede kann aber unter sonst gleichen Umständen eine Oktave oder Quinte stehen.

Drittens. Wie bei allen vorhergehenden Gattungen, ebenso muss auch in dieser der Schluss im unteren Contrapunkte durch die kleine Terze oder Decime, und im oberen Contrapunkte durch die grosse Sexte gemacht werden; zum Beispiel:



Hier folgen nun einige Beispiele dieser Gattung:

Erstes Beispiel.



107098



Zweites Beispiel.

In C-dur,



Drittes Beispiel.

In A-moll.



Der Tritonus, welcher hier im zweiten Takte des Contrapunktes von d bis gis entsteht, ist durch seine Auflösung gerechtfertigt.

Viertes Beispiel.

In D-moll.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Für diejenigen meiner Leser, welche die Töne e im vorletzten Takte dieses Beispiels als eine Veranlassung zu fehlerhaften Oktaven ansehen sollten (weil beide Stimmen hernach mit d schliessen), habe ich zu bemerken: dass die beiden e des Contrapunktes in solchen Takttheilen stehen, wo sie keinen Accent erhalten, und deshalb zu setzen erlaubt sind.

Bei der nun kommenden Nebengattung enthält die contrapunktirende Stimme acht Noten in jedem Takte. Diese acht Noten sind ebenfalls, gleich wie in dem vorhergehenden Contrapunkte die sechs Noten, nur Taktglieder, weil sie nur die halbe Dauer eines Takttheiles haben, und man hat daher auch in dieser Gattung zuvor die schweren und leichten Takttheile, sowie die accentuirten und nicht accentuirten Taktglieder in Erwägung zu ziehen, wenn der Contrapunkt correct und fliegend ausfallen soll. Aus diesem Grunde finde ich es auch hier für nöthig, die folgenden speziellen Bemerkungen bezüglich dieser Gattung vorausgehen zu lassen.

Erstens. Der Contrapunkt muss, wie bei allen vorhergehenden Gattungen, mit einer vollkommenen Consonanz anfangen. Geht demselben eine Pause voraus, so darf sie nur von der Dauer eines Taktgliedes sein; bei einem $\frac{1}{2}$ -Takte also eine Viertelpause, und bei einem $\frac{1}{4}$ -Takte eine Achtelpause.

Zweitens. Ebensovienig wie auf dem vierten Takttheile, darf mit dem ersten und dritten eine Oktave oder Quinte angeschlagen werden, wenn ein gleiches Intervall im folgenden Niedertakte steht, weil dadurch fehlerhafte Oktaven- oder Quintengänge ins Gehör fallen; zum Beispiel:

1. 2. 3.

4. 5. 6.

5

Derartige Sätze müssen daher durchaus vermieden werden. Auf dem zweiten Takttheile, so wie auf dem zweiten, vierten und sechsten Taktgliede kann man aber unter gleichen Umständen eine Oktave oder Quinte anschlagen, weil sich dann dieselben nicht so stark marquieren, als auf dem ersten und dritten Takttheile.

Drittens. Auch in dieser Gattung erhält im unteren Contrapunkt der vorletzte Takt als achte Note die kleine Terze oder Decime, und der obere Contrapunkt die grosse Sexte. Die Terze schliesst hernach wie gewöhnlich im Einklange, und die Decime und Sexte in der Oktave. Da hier jedoch die Schlussbildungen mit Beibehaltung der soeben angeführten Regel sehr mannigfach sein können, so gebe ich davon nur acht der gebräuchlichsten an, und überlasse es dem Studirenden, sich bei seinen Aufgaben noch andere zu wählen.

1. Cantus firmus. Contrapunkt.

2.

3.

4.

5. Contrapunkt. Cantus firmus.

6.

7.

8.

Viertens. Bei dieser Art des Contrapunktes hat man noch mehr als in allen vorhergehenden Arten so viel wie möglich auf eine stufenweise und ungezwungene Stimmenführung zu sehen, weil in derselben die Töne schneller nach einander folgen, und daher dem Sänger das Treffen der grösseren Intervallenfortschreitungen um so schwerer wird.

Ich gebe nun auch von dieser Gattung einige Beispiele mit dem Cantus firmus in der Ober- und Unterstimme, woran der Schüler sehen kann, wie er dieselbe zu üben hat.

Erstes Beispiel.

In G-dur.



Cantus firmus.

Contrapunkt.

Zweites Beispiel.

In C-dur.



Contrapunkt.

Cantus firmus.

Drittes Beispiel.

In A-moll.



Cantus firmus.

Contrapunkt.



Viertes Beispiel.

In D-moll.



Ihres grossen Umfanges wegen eignen sich die contrapunktirenden Stimmen dieser vier Beispiele eher für Instrumente als für den Gesang.

Vierte Gattung.

Der syncopirte Contrapunkt.

In dieser Gattung wird gegen jede Note des Cantus firmus eine syncopirte Note gesetzt. Unter einer syncopirten Note versteht man bekanntlich die Zusammenziehung zweier gleich langer Noten, wovon sich die eine im Auftakte und die andere im Niedertakte befindet. Die erste Hälfte einer Syncopation ist immer consonirend, die zweite Hälfte derselben kann aber sowohl consonirend als dissonirend sein, und es kommt deshalb hier hauptsächlich nur die zweite Hälfte einer solchen in Betracht. Ist nämlich die zweite Hälfte einer syncopirten Note eine Consonanz, so kann sie sich schritt- oder sprungsweise nach einer andern Consonanz fortbewegen; ist dieselbe hingegen eine Dissonanz, alsdann muss sie im nächsten leichten Takttheile eine Stufe abwärts in eine Consonanz aufgelöst werden. Um sich in dieser Art des Contrapunktes mit gutem Erfolge zu versuchen, muss man zuvor die nachstehenden Regeln genau kennen.

Erste Regel. Alle Auftakte müssen durchweg consonirend sein, gleichviel, ob in den folgenden Niedertakten ebenfalls eine Consonanz oder eine Dissonanz steht.

Zweite Regel. Der Contrapunkt eines jeden Beispiels beginnt gewöhnlich nach einer halben Taktpause mit einer vollkommenen Consonanz; wird derselbe aber im Niedertakte (also ohne Pause) angefangen, so kann im Auftakte auch eine unvollkommene Consonanz stattfinden.

Dritte Regel. Dissonanzen, also die Sekunde, Quarte, Septime und None können nur im Niedertakte in Anwendung gebracht werden, und zwar: die kleine und grosse Sekunde nur, wenn der Contrapunkt in der Unterstimme liegt, wo sie sich alsdann einen halben oder ganzen Ton abwärts in die Terze auflöst. Die reine und übermässige Quarte, so wie die kleine und grosse Septime und None kommt nur im oberen Contrapunkte vor. Die Quarte hat ihre regelmässige Auflösung in die Terze, die Septime in die Sexte, und die None in die Oktave; zum Beispiel:

1. Gebundene Sekunden. 2. Gebundene Quartan. 3. Gebundene Septimen.

4. Gebundene Nonen.

Dass der None keine Oktave vorausgehen darf, wenn sie sich wie hier, in eine Oktave auflöst, wird dem Schüler noch aus der Harmonielehre erinnerlich sein. Ebenso ist es auch in einem zweistimmigen Satze fehlerhaft, wenn man die Quarte in die Quinte auflöst; zum Beispiel:

Vierte Regel. Gebundene Quinten können mehrere Takte nach einander in der Oberstimme und im Basse in die Sexte oder Terze gehen:

1. 2. 3.

4.

Und ebenso auch gebundene Oktaven, wenn auf dieselben eine Decime, Terze oder Sexte folgt:

1. 2. 3.

4.

Weniger ist indessen eine Folge von nachschlagenden Oktaven oder Quinten zur Anwendung zu empfehlen:

1. 2. 3.

4. 5. 6.

7. 8.

denn wenn man die Syncopation in einem solchen Beispiele hinweglässt, so entstehen im ersten Falle verbotene Oktaven, und im zweiten Falle verbotene Quinten. Zum Beweise setze ich nur das erste und fünfte von den vorhergehenden Beispielen ohne Syncopation hierher:

Anmerkung. Es war hier hauptsächlich meine Absicht, den Schüler auf alle derartige Bindungen aufmerksam zu machen, damit er bei seinen Studien über ihre Zulässigkeit nicht in Zweifel gerathen soll. Im Ganzen thut er aber besser, wenn er die öftere Aufeinanderfolge sowohl der nachschlagenden, wie der gebundenen Quinten und Oktaven vermeidet, weil dadurch in demselben Grade eine Einförmigkeit erzeugt wird, als wenn im gleichen Contrapunkte zu viele Terzen oder Sexten nach einander zu Gehör gebracht werden.

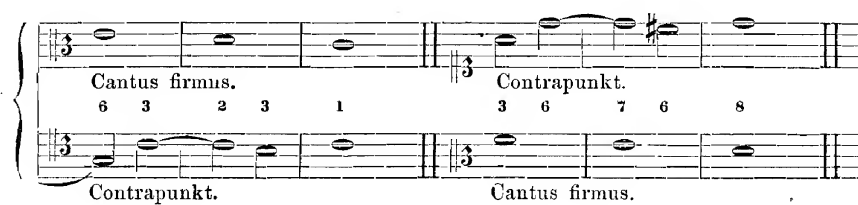
Fünfte Regel. Um die Syncopation nicht zu unterbrechen, wird es zuweilen nöthig, dass die verminderte Quinte vor ihrer Auflösung herab in die Terze springt:



Aus derselben Ursache kann auch der Grundton einer verminderten Quinte, bevor er sich auflöst, in die Terze springen:



Sechste Regel. Um in dieser Gattung einen regelmässigen Schluss durch die Terze in den Einklang und durch die Sexte in die Oktave zu bewerkstelligen, muss im vorletzten Takte der untere Contrapunkt allemal die gebundene Sekunde, und der obere Contrapunkt die gebundene Septime enthalten:



Siebente Regel. Wenn die Syncopation ohne gegen eine Regel zu verstossen nicht wohl fortgesetzt werden kann, so ist es gestattet, dieselbe einen Takt lang zu unterbrechen:



Man bedient sich auch öfter dieses Mittels um einen guten Schluss zu erhalten, wie in dem zweiten, dritten und vierten der folgenden Beispiele zu sehen ist.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alto.



Zweites Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Drittes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-moll.

Cantus firmus.

Contrapunkt.

Viertes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In D-moll.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

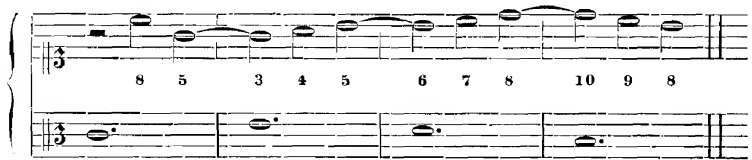
Dass diese Art des Contrapunktes auch eine Nebengattung enthält, in welcher drei Noten gegen eine gesetzt werden, ist schon in der Einleitung gezeigt worden. Die Eigenthümlichkeiten, welche diese Nebengattung im Vergleiche zu der vorstehenden Gattung hat, machen ausser den für diese bereits gegebenen Regeln noch das Folgende zu bemerken nöthig.

Erstens. Die anfangende Note eines jeden Beispiels muss eine vollkommene Consonanz sein, man mag dasselbe mit dem ersten oder zweiten Takttheile beginnen.

Zweitens. Bei einer dissonirenden Bindung muss der zweite und dritte Takttheil consonirend sein:



Drittens. Bei einer consonirenden Bindung kann der zweite Takttheil dissoniren, er muss aber alsdann als regulärer Durchgang schrittweise in den consonirenden dritten Takttheil übergehen:



Viertens. Die Unterquarte kann hier gebunden vorkommen, wenn sich dieselbe in die verminderte Quinte auflöst:

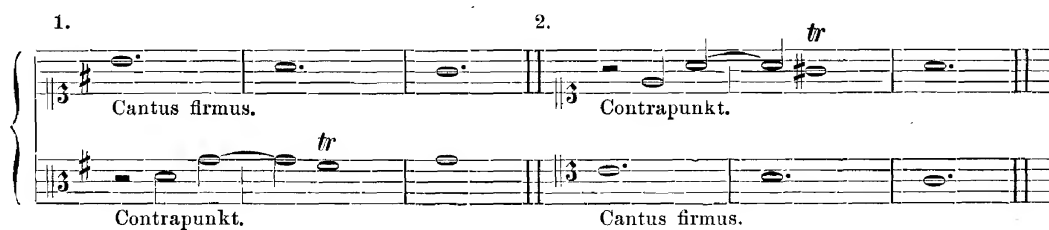


Fünftens. In dieser Gattung ist es erlaubt, die Auflösung der gebundenen None und Septime durch einen Sprung bis zum dritten Takttheile zu verzögern. Die None kann nämlich vor ihrer Auflösung in die Quinte, und die Septime entweder in die Quinte oder Terze springen. Ebenso kann auch in dem unteren Contrapunkte mit der Sekunde vor ihrer Auflösung herab in die Quinte oder Sexte gesprungen werden:



Alle derartige sprungweise Auflösungen dürfen aber in keinem zu langsamen Tempo geschehen.

Sechstens. Weil auch hier (wie in der vorhergehenden Gattung) im vorletzten Takte der Contrapunkt in der Unterstimme die gebundene Sekunde, und in der Oberstimme die gebundene Septime hat, welche sich beide im zweiten Takttheile in den Leiteton auflösen müssen, so sind in dieser Gattung nur die zwei folgenden Schlussarten gebräuchlich:



Die Triller auf den vorletzten Noten der beiden Contrapunkte sind nur als willkürliche Verzierungen anzusehen.

Erstes Beispiel.

In F-dur.

Cantus firmus.

Contrapunkt.

Zweites Beispiel.

In C-dur.

Contrapunkt.

Cantus firmus.

Drittes Beispiel.

In A-moll.

Cantus firmus.

Contrapunkt.

Viertes Beispiel.

In C-moll.

Contrapunkt.

Cantus firmus.



Fünfte Gattung.

Der verzierte Contrapunkt.

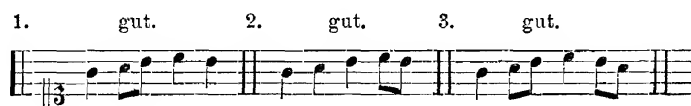
Man nennt diesen Contrapunkt verziert oder zierlich, weil darin verschiedene Notengattungen zur Anwendung kommen, und derselbe daher melismatischer, das heisst: einer weit reichhaltigeren Figuration fähig ist, als alle bisherigen Contrapunkte, bei welchen nur Noten von gleicher Geltung gebraucht wurden. Aber gerade deswegen erfordert diese Gattung, — wenn der Contrapunkt eine dem ernsten Style angemessene Stimmenführung erhalten soll, — mehr Aufmerksamkeit wie jede andere, was man an den folgenden Regeln derselben abnehmen kann, welche sich meistens auf eine gutgewählte Metrik beziehen.

Erste Regel. Dem Contrapunkte, welcher immer mit einer vollkommenen Consonanz anfängt, geht gewöhnlich eine Pause voraus; dieselbe muss aber von der nämlichen Dauer sein, als die Note mit welcher angefangen wird. Geschieht demnach der Anfang mit einer halben Note, so setzt man vorher eine halbe Takt-pause, und fängt man mit einem Viertel an, alsdann darf nur eine Viertelpause vorausgehen, weil in diesem Falle weder mit dem dritten noch vierten, sondern nur mit dem zweiten Viertel angefangen werden kann.

Zweite Regel. Weder auf dem ersten noch dritten Takttheile dürfen schnellere Notengattungen vorkommen als auf dem zweiten und vierten, weil dadurch eine für diese Schreibart ungeeignete Metrik entsteht; zum Beispiel:



Man muss daher die Achtelnoten auf dem zweiten und vierten Takttheile anzubringen suchen; zum Beispiel:



Auch vier Achtelnoten nach einander zu Anfang oder in der Mitte eines Taktes müssen vermieden werden, wenn auf dieselben eine Note von längerer Dauer folgt.



In der zweiten Hälfte eines Taktes können wohl vier Achtel vorkommen, wenn die erste Hälfte zwei Viertel oder eine halbe Note enthält; es ist aber rathsam, sehr selten Gebrauch davon zu machen, indem sich eine zu häufige Anwendung von Achtelnoten (welche hier nur als Taktglieder gelten) überhaupt nicht gut mit dem ernsten Charakter dieser Schreibart verträgt.

Dritte Regel. Eine halbe Note nach zwei vorausgegangenen Vierteln zu setzen, kann nur stattfinden, wenn die halbe Note mit der ersten Note des darauffolgenden Taktes gebunden ist; zum Beispiel:



Vierte Regel. Um die im Contrapunkte angeregte Bewegung so viel als möglich festzuhalten, soll man nach vorausgegangener Viertelbewegung keine vier halbe Noten setzen; es sei denn, dass wenigstens die vierte davon eine kurze Bindung erhält:



Fünfte Regel. Bei den hier vorkommenden Bindungen hat man besonders zu beobachten: dass eine gebundene Note wohl kürzer, aber niemals länger als die sie vorbereitende Note sein darf, und es lassen sich daher die Bindungen in lange und kurze unterscheiden. Eine lange Bindung ist nämlich diejenige, bei welcher die gebundene Note mit ihrer vorbereitenden gleichen Werth hat. Ist hingegen die vorbereitende Note länger als die mit ihr verbundene, so nennt man das eine kurze Bindung; zum Beispiel:



Von diesen drei verschiedenen Bindungen kömmt jedoch in dieser Gattung hauptsächlich nur die erste und zweite vor, indem die dritte mehr der freien Schreibart angehört.

Sechste Regel. Punkte, welche die Noten um die Hälfte ihres Werthes verlängern, können hier nur zur Anwendung kommen, wenn dieselben bei einer kurzen Bindung anstatt des ersten Takttheiles gesetzt werden.



Ausser diesem Falle darf aber weder eine halbe Note, wenn sie im Niedertakte steht, noch irgend eine Viertel- oder Achtelnote einen Punkt erhalten, weil dazu eine Gegenstimme fehlt, welche die durch die Punkte veranlassten unmarquirten Takttheile anschlagen muss.

Siebente Regel. Gleichwie in der vorhergehenden syncopirten Gattung mit drei Noten gegen eine, kann auch hier die None, Septime und Sekunde sprungweise aufgelöst werden.



Es ist sogar gestattet, dass die Septime vor ihrer Auflösung einen Ton aufwärts in die Oktave geht; sie wird aber alsdann besser durch eine Sexte als durch eine Oktave vorbereitet; zum Beispiel:

1. Einfach. 2. Variirt.

Achte Regel. Die eigentliche Schlussform dieses Contrapunktes ist die nämliche wie die der vorhergehenden Gattung; nur dass man hier auf dem zweiten Takttheile des vorletzten Taktes zwei Achtelnoten als Verzierung anbringen kann; zum Beispiel:

1. 2. *tr*

Cantus firmus. Contrapunkt.

Contrapunkt. Cantus firmus.

Die Aufgabe des Schülers ist nun: bei seinen Conceptionen dafür Sorge zu tragen, dass dieser Contrapunkt so viel Abwechslung erhält, als es die dazu verwendbaren Mittel gestatten. Alles was sich hierüber noch sagen lässt, ist dieses: dass man nicht zu viele Noten von einerlei Gattung nach einander setzt, sondern dieselben mehr vermischt zu gebrauchen sucht. Gute Muster und ein richtiges Gefühl werden dabei stets die besten Rathgeber sein!

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-dur.

Cantus firmus.

Contrapunkt.

Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.

Contrapunkt.

Cantus firmus.



Drittes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Soprane.



Viertes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.



Dadurch, dass dieser Contrapunkt auch in einer dreitheiligen Taktart ausgeübt werden kann, erhält derselbe gleichfalls noch eine Nebengattung; wovon ich jedoch nur ein Beispiel — und zwar ohne alle Erklärung — gebe; denn wer die bisher vorgekommenen Regeln wohl begriffen hat, der wird sich gewiss auch hiermit sehr leicht zurechtfinden können.



II.

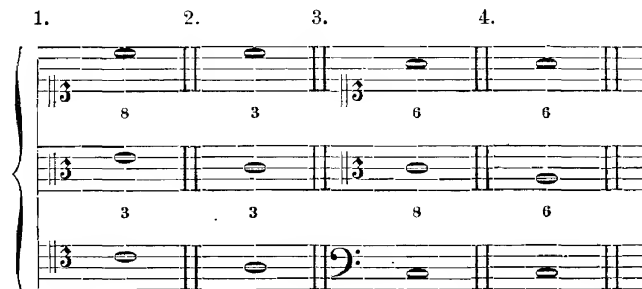
Von dem dreistimmigen einfachen Contrapunkte.

Erste Gattung.

Wie bisher nur mit einer, so soll nun jetzt mit zwei Stimmen gegen einen Cantus firmus contrapunktirt werden, wodurch sich also drei selbstständig geführte Stimmen zu einem harmonischen Satze vereinigen. Diese Gattung besteht wieder aus lauter Noten von gleichem Werthe, und es kommen daher in derselben der strengen Schreibart zufolge nur grosse, kleine und verminderte Dreiklänge, oder deren erste Umkehrung (also nur Terzquinten- und Terzsextenakkorde) vor, weil die zweite Umkehrung eines Dreiklanges (der Quartsextenakkord) seiner Quarte wegen nicht frei angeschlagen werden darf. An den folgenden Regeln wird man kennen lernen, was bei diesem Contrapunkte beobachtet werden muss.

Erste Regel. Der Cantus firmus kömmt hier zu den beiden Contrapunkten in einem dreifachen Verhältnisse vor; nämlich: als Ober-, Mittel- und Unterstimme.

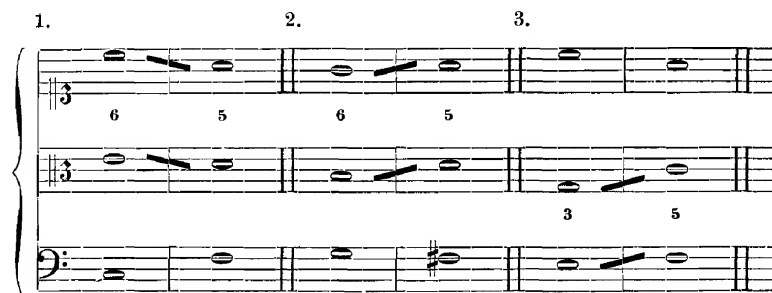
Zweite Regel. Mit Ausnahme des ersten und letzten Taktes, soll die Harmonie in allen übrigen Takten vollständig sein. Um jedoch in der Stimmenführung Monotonie zu vermeiden, oder einem andern Fehler zu entgehen, wird es manchmal nöthig, bei einem Dreiklange die Quinte hinwegzulassen, und dafür dessen Grundton oder Terze zu verdoppeln; und ebenso einen Sextenakkord mit verdoppeltem Grundtone oder Sexte, ohne Terze zu nehmen; zum Beispiel:



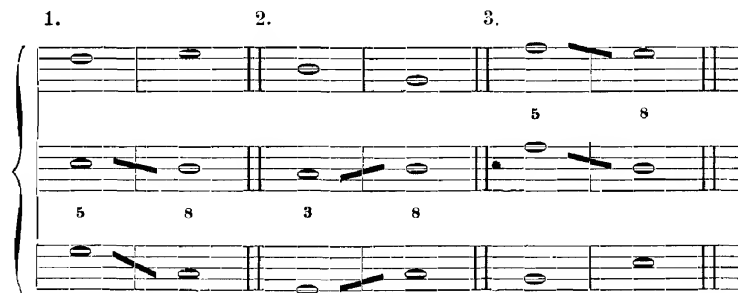
Solche Lizenzen, wie sie das zweite, dritte und vierte Exempel enthält, sind indessen nur zu rechtfertigen, wenn keine befriedigendere Harmonie auf irgend eine andere Weise zu erlangen ist.

Dritte Regel. Der Anfang wird nur mit dem vollkommenen Dreiklange zu machen möglich, wenn der Cantus firmus in der Unterstimme liegt; befindet sich aber derselbe in der Mittel- oder Oberstimme, so muss bei dem Dreiklange jedenfalls die Terze oder Quinte fehlen, weil dann der Bass und der Cantus firmus den Grundton enthält. Uebrigens kann man auch die Terze und Quinte zugleich hinweglassen, und die drei Stimmen mit dem Grundtone anfangen.

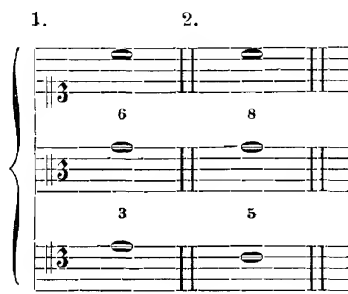
Vierte Regel. Verdeckte Quinten und Oktaven mit der untersten und obersten Stimme bleiben nicht allein hier, sondern auch in allen mehrstimmigeren Contrapunkten verboten. Hingegen sind verdeckte Quinten, welche durch die Mittel- und Oberstimme, oder durch die Mittel- und Unterstimme entstehen, zulässig, wenn eine von den beiden Stimmen schrittweise fortschreitet, oder wenn der folgende Akkord ein perfecter ist.



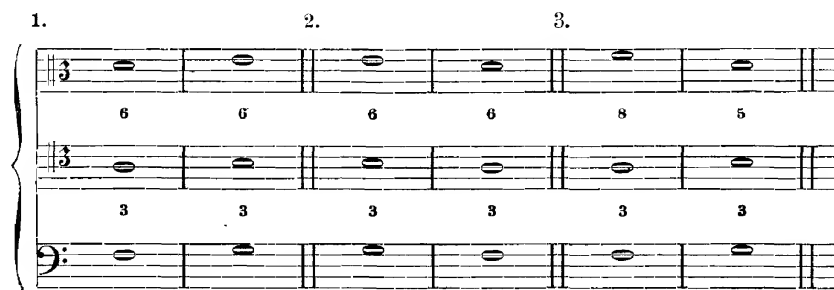
Anders verhält es sich aber hierin mit den verdeckten Oktaven; denn wenn auch dieselben in der mittleren und einer äussersten Stimme stehen, so sind sie doch allenfalls nur vom vorletzten zum letzten Takte anwendbar, weil in einem dreistimmigen Satze stets unvollständige Akkorde daraus hervorgehen; zum Beispiel:



Fünfte Regel. Die Quarte, welche bei keiner zweistimmigen Gattung im Niedertakte frei angeschlagen werden darf, kann hier zwischen der Mittel- und Oberstimme unvorbereitet zur Anwendung kommen, weil es nicht die Quarte vom Basstone, sondern die Sexte oder Oktave desselben ist.



Sechste Regel. Zwei grosse Terzen einen ganzen Ton auf- oder abwärts sind nur in den beiden tiefsten Stimmen anwendbar, wenn nämlich zwei Terzsextenakkorde nacheinander folgen, oder wenn von zwei grossen Dreiklängen der erste mit verdoppeltem Grundtone ohne Quinte genommen wird; zum Beispiel:



Bei einer solchen Aufeinanderfolge von zwei grossen Terzen ist die aufwärtsgehende Bewegung der abwärtsgehenden stets vorzuziehen.

Siebente Regel. Man muss darauf sehen, dass die Stimmen fortwährend in einem guten Verhältnisse zu einander stehen, und dass namentlich die mittelste und oberste Stimme möglichst nahe beisammen liegt.

Achte Regel. Bei allen Contrapunkten, welche ganze Noten enthalten, ist es erlaubt, dass ein Ton mehrere Takte lang liegen bleibt; ebenso ist auch das Uebersteigen der Stimmen gestattet, wenn dadurch kein Verstoss gegen den reinen Satz entsteht.

Neunte Regel. Im vorletzten Takte muss immer eine vollständige Harmonie enthalten sein. Wenn der Cantus firmus in einer von den beiden oberen Stimmen liegt, hat der Bass entweder die Dominante oder die Terze derselben; befindet sich aber der Cantus firmus in der Unterstimme, dann erhält der vorletzte Takt allemal den Terzsextenakkord, welcher durch die Umkehrung des verminderten Dreiklages auf der siebenten Stufe der Tonleiter entspringt. Dadurch, dass der Cantus firmus in der Ober-, Mittel- und Unterstimme stehen kann, kommen in dieser Gattung die folgenden Schlussarten vor:

1. Cantus firmus. 3 8

2. Cantus firmus. 3 8

3. Cantus firmus. 3 8

4. Cantus firmus. 3 8

5. Cantus firmus. 6 3

6. Cantus firmus. 3 8

7. Cantus firmus. 3 8

8. Cantus firmus. 3 8

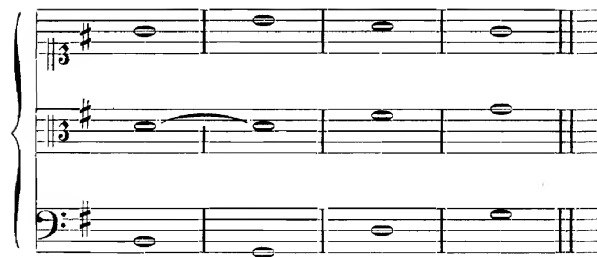
Ich gebe nun verschiedene ausführliche Beispiele von dieser Gattung in Dur und Moll, welche der Schüler aufmerksam prüfen und darüber nachdenken muss, warum in denselben manche Akkorde ohne Quinte oder Terze gelassen, und dafür deren Oktaven genommen wurden, damit er kennen lernt, was er bei seinen Uebungen in ähnlichen Fällen zu thun oder zu lassen hat.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

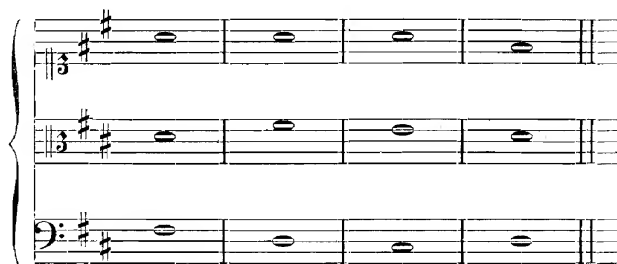
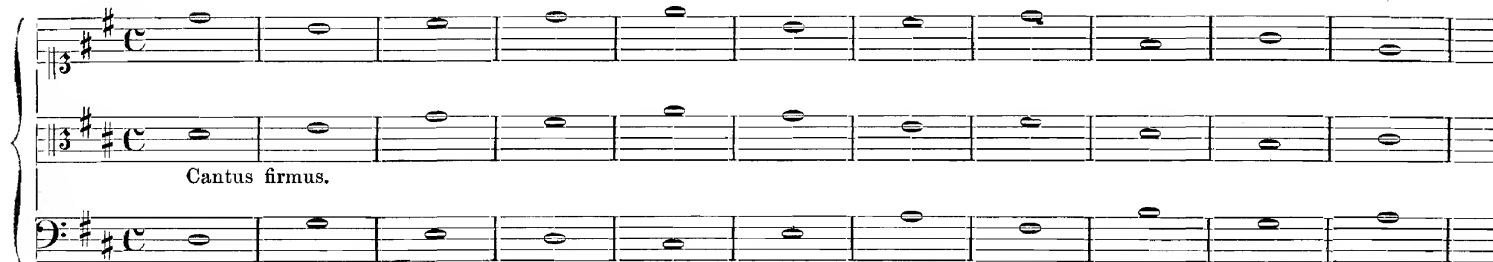
In G-dur.

Cantus firmus.



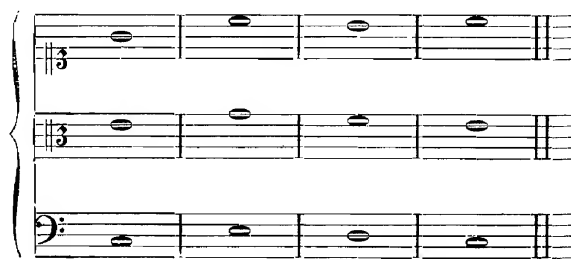
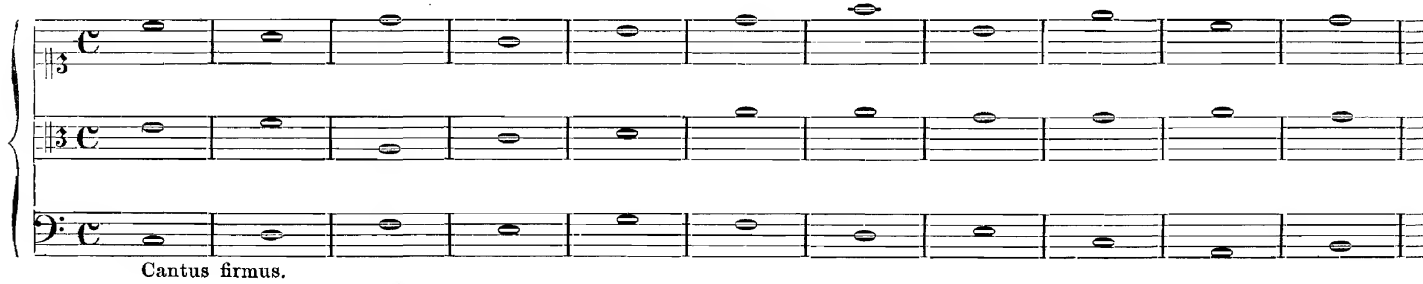
Zweites Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-dur.



Drittes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.



Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-moll.

The musical score for the fourth example is written in A minor (A-moll) and common time (C). It consists of two systems. The first system has three staves: the top staff is the soprano voice with a cantus firmus, the middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand of the piano. The second system continues the piece with the same three staves. The cantus firmus is a single melodic line in the soprano voice, while the piano accompaniment provides harmonic support.

Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alto.

In E-moll.

The musical score for the fifth example is written in E minor (E-moll) and common time (C). It consists of two systems. The first system has three staves: the top staff is the alto voice with a cantus firmus, the middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand of the piano. The second system continues the piece with the same three staves. The cantus firmus is a single melodic line in the alto voice, while the piano accompaniment provides harmonic support.

Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In D-moll.

The musical score for the sixth example is written in D minor (D-moll) and common time (C). It consists of two systems. The first system has three staves: the top staff is the bass voice with a cantus firmus, the middle staff is the right hand of the piano, and the bottom staff is the left hand of the piano. The second system continues the piece with the same three staves. The cantus firmus is a single melodic line in the bass voice, while the piano accompaniment provides harmonic support.



Zweite Gattung.

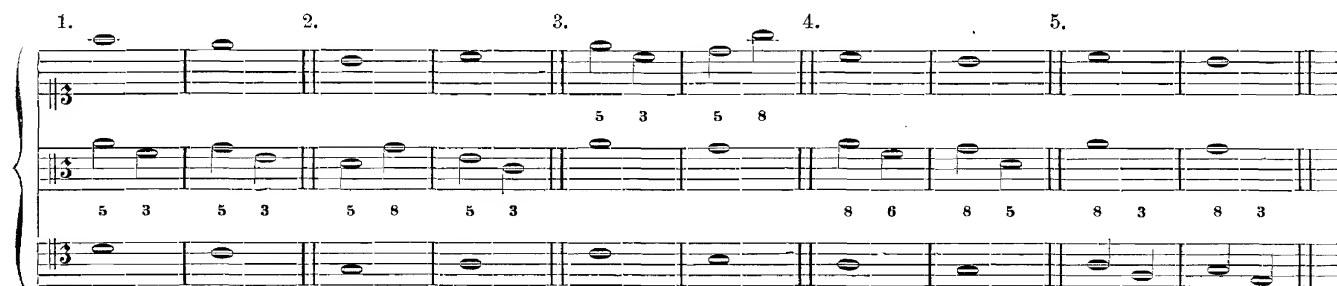
Der eine von den zwei Contrapunkten erhält hier halbe Noten, während der andere, welcher nur als dritte Stimme zur Vervollständigung der Harmonie beitragen soll, mit dem Cantus firmus ganze Noten hat. Alles was in der zweiten Gattung des zweistimmigen Contrapunktes über die regulären Durchgänge gesagt wurde, findet auch hier seine Anwendung; es ist also nicht nöthig, dasselbe noch einmal zu wiederholen. Ich werde daher nur von dem sprechen, was diese Gattung speciell berührt.

Erste Regel. Die erste Note im Basse muss jedenfalls der Grundton sein; in den beiden oberen Stimmen kann hingegen auch mit der Quinte oder Terze angefangen werden.

Zweite Regel. Den ersten und letzten Takt ausgenommen, soll in jedem Niedertakte wo möglich ein vollständiger Akkord stehen; wenn dieses nicht gut zu erlangen ist, muss man wenigstens darnach trachten, die in einem Akkorde fehlende Note in der zweiten Hälfte des Taktes nachzubringen; zum Beispiel:



Dritte Regel. Verbotene Quinten- und Oktavengänge, wenn sie nicht mit dem Basse und der Oberstimme geschehen, können wohl durch eine harmonisch nachschlagende Note verbessert werden, dennoch halte ich es aber für rathsam, nur im äussersten Nothfalle davon Gebrauch zu machen.



Vierte Regel. Wie in der vorhergehenden Gattung, so ist auch in dieser der Einklang auf dem schweren Takttheile nur im ersten und letzten Takte zu setzen erlaubt; in den leichten Takttheilen kann er aber ohne Einschränkung (in jedem Takte) vorkommen.

Fünfte Regel. Wenn durch die Beschaffenheit eines Cantus firmus im vorletzten Takte nicht zwei halbe Noten gesetzt werden können, ohne einen Fehler zu begehen, dann ist es erlaubt, von der Syncopation, (welche den Schluss der vierten Gattung bildet) Gebrauch zu machen. Ausser noch manchen andern sind jedoch die nachstehenden vier Schlüsse sehr gut anwendbar.

1. 2. 3.

Cantus firmus.

Cantus firmus.

Cantus firmus.

4.

Cantus firmus.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopran.

In G-dur.

Cantus firmus.

Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alto.

In C-dur.

Cantus firmus.



Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.



Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-moll.



Fünftes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Alto.

In D-moll.

The musical score for the fifth example is written for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle staff is in alto clef (C-clef on the third line) with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. The cantus firmus is written in the middle staff. The text "Cantus firmus." is written below the middle staff.

This block shows the continuation of the musical score for the fifth example, consisting of three staves in the same key and time signature as the previous block. The cantus firmus continues in the middle staff.

Sechstes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In A-moll.

The musical score for the sixth example is written for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat) and a common time signature (C). The middle staff is in alto clef (C-clef on the third line) with a key signature of two flats and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The cantus firmus is written in the bottom staff. The text "Cantus firmus." is written below the bottom staff.

This block shows the continuation of the musical score for the sixth example, consisting of three staves in the same key and time signature as the previous block. The cantus firmus continues in the bottom staff.

Gleichwie die zweite Gattung des zweistimmigen Contrapunktes, ebenso enthält auch diese noch eine Nebengattung, in welcher die eine von den contrapunktirenden Stimmen drei Noten gegen eine Note des Cantus firmus hat. Weil sich jedoch die Regeln dieser Nebengattung mit denjenigen der vorhergehenden Hauptgattung und den bereits früher bei der ersten zweistimmigen Nebengattung gegebenen Regeln ganz vereinbaren, so lasse ich hier ohne alle weiteren Erklärungen zwei Beispiele im $\frac{3}{2}$ -Takte folgen.

Erstes Beispiel.

Mit drei halben Noten gegen zwei $\frac{3}{2}$ -Noten.

In G-dur.

First system: Vocal line (whole notes), Piano line (half notes, Cantus firmus), Bass line (eighth notes).

Second system: Continuation of the first system for eight measures.

Zweites Beispiel.

Mit drei halben Noten gegen zwei $\frac{3}{2}$ -Noten.

In E-moll.

First system: Vocal line (eighth notes), Piano line (half notes, Cantus firmus), Bass line (eighth notes).

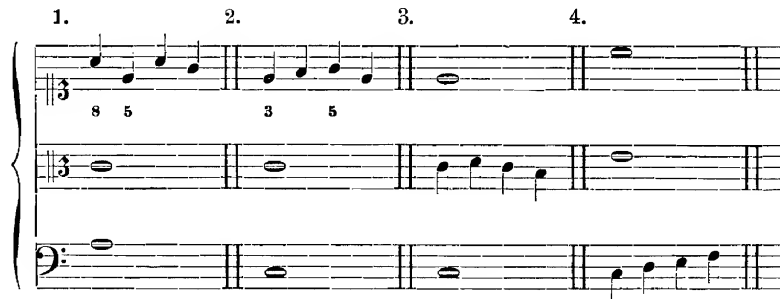
Second system: Continuation of the first system for eight measures.

Dritte Gattung.

Hier hat die eine contrapunktirende Stimme vier Viertel in jedem Takte, während die andere und der Cantus firmus vor wie nach ganze Noten behält. In der Voraussetzung, dass sich der Schüler alle Regeln, welche für die dritte Gattung des zweistimmigen Contrapunktes bezüglich der durchgehenden Noten gegeben wurden, genau gemerkt hat, werde ich sofort nur dasjenige zu erläutern suchen, was mir zu einem richtigen Verständnisse dieser Gattung besonders wichtig scheint.

Erste Regel. Der Bass muss in allen Fällen mit dem Grundtone beginnen; die beiden andern Stimmen können jedoch auch mit der Quinte oder Terze angefangen werden.

Zweite Regel. Auch hier soll man in jedem Niedertakte einen vollständigen Akkord anzuwenden suchen. Es ist aber nicht immer möglich diese Regel strenge beizubehalten; denn um keine Störung in der Stimmenführung zu veranlassen, wird man manchmal genöthigt, auch einen unvollständigen Akkord in den Niedertakt zu setzen. In diesem Falle muss man jedoch darauf bedacht sein, das fehlende Intervall im zweiten oder dritten Takttheile nachzubringen. Doch kann es auch vorkommen, dass einer beabsichtigten Figuration wegen der in einem Akkorde fehlende Ton nicht nachgeschlagen wird; zum Beispiel:



Im ersten und zweiten Exempel wird die Quinte nachträglich zu Gehör gebracht; im dritten und vierten fehlt sie aber ganz.

Dritte Regel. Ebenso wie die directen Quinten und Oktaven, soll man auch diejenigen vermeiden, welche auf den dritten und ersten Takttheilen stehen, weil diese fast in gleichem Grade fehlerhaft sind als jene.



Hingegen können Quinten wie die folgenden, welche durch die Gegenbewegung entstehen, in der Mittelstimme vorkommen. In den beiden äussersten Stimmen müssen sie aber (gleich den Oktaven in der Gegenbewegung) durchaus vermieden werden.



Von diesen drei Beispielen ist daher nur das erste zulässig.

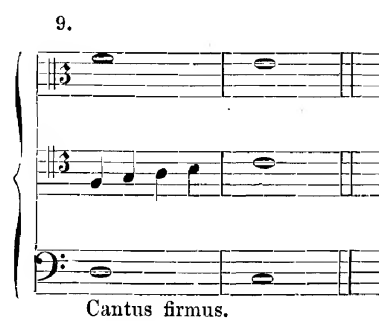
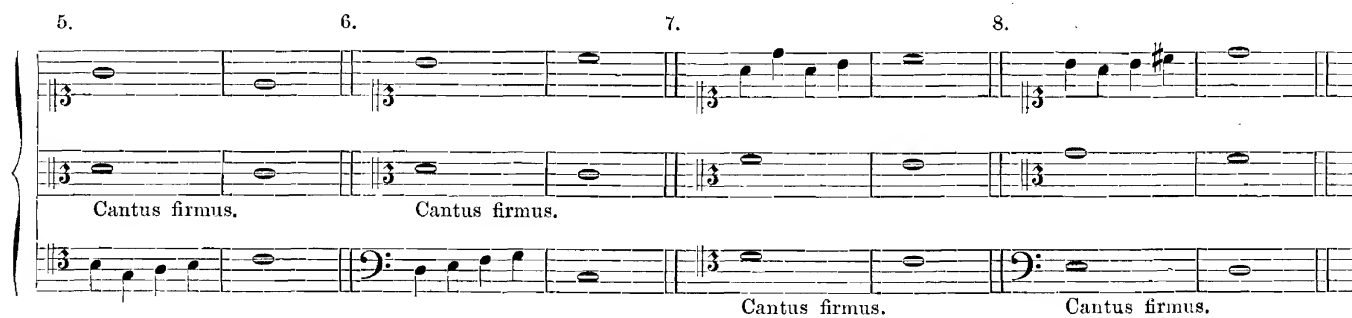
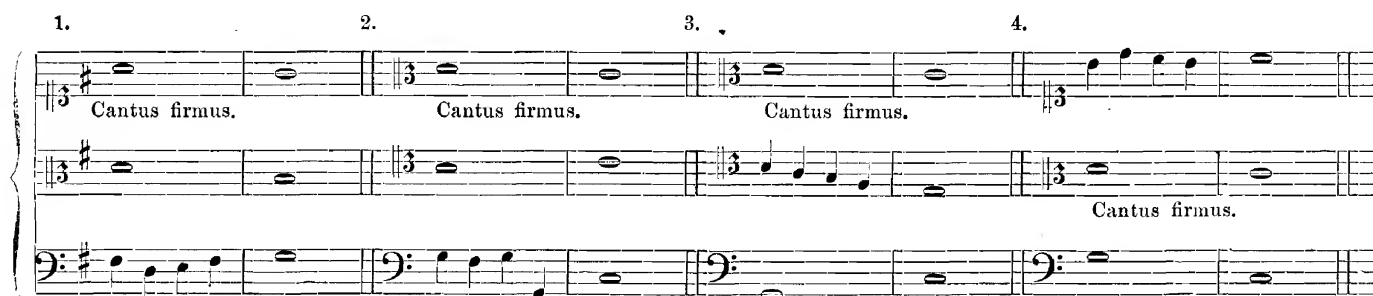
Oktaven zwei Takte nacheinander in den Niederschlag zu setzen, kann allenfalls unter der Bedingung gestattet werden, wenn der erste Takt zwei verschiedene Akkorde enthält, von welchen der zweite ein Leitakkord ist; zum Beispiel:



Vierte Regel. In keiner Stimme darf in die Quarte des Basstons gesprungen werden, weil sie als eine Dissonanz gilt. Aus demselben Grunde darf auch der Bass nicht in die Unterquarte springen.



Fünfte Regel. An Schlussbildungen hat man in dieser Gattung eine ziemlich grosse Auswahl, weshalb ich hier nur einige der gebräuchlichsten angebe.



Ich gebe nun verschiedene Beispiele dieser Gattung.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-dur.

Cantus firmus.

Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In F-dur.

Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.

Cantus firmus.



Viertes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Sopraue.

In A-moll.



Fünftes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-moll.



Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In E-moll.

Cantus firmus.

Die zu dieser Gattung gehörigen zwei Nebengattungen, bei welchen in der einen mit sechs, und in der andern mit acht Noten gegen zwei ganze Noten contrapunktirt wird, bedürfen keiner weiteren Erläuterung, indem sie auf denselben Regeln beruhen, welche für die zweistimmigen Gattungen dieser Art angegeben wurden. Ich lasse daher sogleich von jeder Nebengattung einige Beispiele folgen, woran der Schüler die Behandlungsweise von derartigen Contrapunkten hinlänglich kennen lernen kann, um seine eigenen Versuche darnach anzustellen.

Erstes Beispiel.

Mit sechs Noten gegen zwei $\frac{3}{2}$ -Noten.

In G-dur.

Cantus firmus.

Zweites Beispiel.

Mit sechs Noten gegen zwei $\frac{3}{2}$ -Noten.

In E-moll.

Cantus firmus.

Diese zwei Beispiele sind hinreichend, um einen solchen Contrapunkt mit sechs Noten gegen zwei $\frac{3}{2}$ -Noten zu zeigen; nun folgen noch zwei Beispiele, in welchen der eine Contrapunkt acht Noten enthält.

Erstes Beispiel.

Mit acht Noten gegen zwei ganze Noten.

In G-dur.

Cantus firmus.



Zweites Beispiel.

Mit acht Noten gegen zwei ganze Noten.

In A-moll.

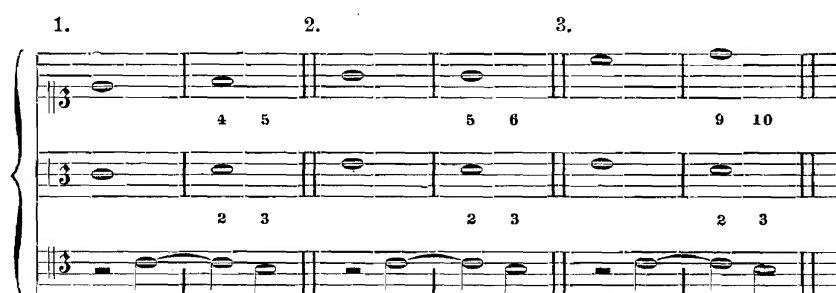


Vierte Gattung.

In dieser besteht der eine von den beiden Contrapunkten aus syncopirten Noten, während der Cantus firmus und der andere Contrapunkt ganze Noten enthält. Da die Regeln über die dissonirenden Bindungen schon in der vierten Gattung des zweistimmigen Contrapunktes ausführlich erklärt worden sind, und dieselben nicht allein in dieser, sondern auch in allen noch folgenden mehrstimmigeren syncopirten Contrapunkten ihre Gültigkeit behalten, so ist hier nur besonders zu wissen nöthig, unter welchen Bedingnissen den in dieser Gattung vorkommenden gebundenen Dissonanzen eine dritte Stimme beigefügt werden kann. Der strengen Schreibart gemäss hat man daher bei diesem dreistimmigen syncopirten Contrapunkte die nachstehenden Regeln zu beobachten.

Erste Regel. Befindet sich die Syncopation — welche gewöhnlich mit einer halben Taktpause beginnt — in einer von den beiden Oberstimmen, so kann dieselbe mit dem Grundtone, der Quinte oder der Terze des Dreiklangs der Tonika angefangen werden; in der untersten Stimme hingegen muss ihre erste Note jedenfalls die Tonika sein.

Zweite Regel. Die Sekunde, von welcher stets der tiefste Ton die Dissonanz ist, und also auch nur in der untersten Stimme vorkommen kann, hat entweder die Quarte oder die Quinte, oder auch die Oktave der Obersekunde zur Begleitung. Ihre Auflösung geschieht daher nach Verhältniss der sie begleitenden Intervalle theils in den Grundton der Terze und Quinte, Terze und Sexte, oder in den der Terze und Decime.



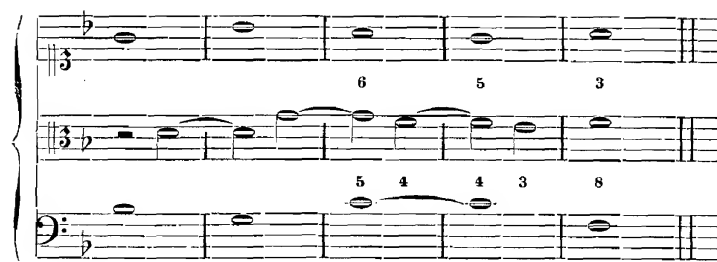
Dritte Regel. Die gebundene Quarte kömmt nur in einer von den beiden Oberstimmen gegen den Bass als Dissonanz vor, und hat meistens die Quinte zur Begleitung; doch kann es auch mit der Sexte geschehen. Die regelmässige Auflösung der dissonirenden Quarte ist stets in die Terze ihres Grundtones.



Die Quarte, welche sich zwischen der Mittel- und Oberstimme bildet, und vom Basse eine Sexte ist, gilt als Consonanz, und kann daher sprungweise fortschreiten.



Obschon es in dieser Schreibart eine allgemeine Regel ist, dass die Quarte im Auftakte nur als regulär durchgehend gebraucht werden soll, so macht man hier nichtsdestoweniger zuweilen eine Ausnahme, und lässt dieselbe einer dissonirenden Quarte zur Vorbereitung dienen. Der Eintritt einer solchen als eine Consonanz behandelten Quarte darf indessen doch nur schrittweise, und zwar am besten durch die Auflösung eines vorhergehenden Quintsextenakkordes bei liegendem Basse geschehen; zum Beispiel:



Dass übrigens bei einem Orgelpunkte nicht allein wie in diesem Beispiele die Quarte, sondern auch eine jede andere Dissonanz im Auftakte vorkommen kann, muss der Schüler schon durch das Studium der Harmonielehre kennen.

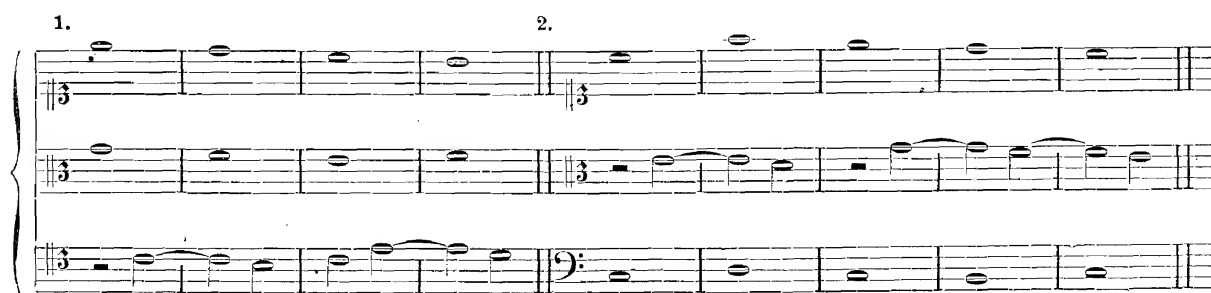
Vierte Regel. Die Septime hat gewöhnlich die tonleitergemässe Terze zur Begleitung; doch kann auch manchmal anstatt der Terze die Oktave des Grundtones dazu genommen werden. Die Auflösung der Septime geschieht jedoch nur in die Sexte.



Fünfte Regel. Die None, welche wie die Quarte und Septime nur in der Ober- und Mittelstimme vorkommt, wird meistens nur von der Terze begleitet; man kann jedoch auch anstatt der Terze die Sexte dazu nehmen. Da die Auflösung der None immer in die Oktave ihres Grundtones geschehen muss, so darf dieselbe durch keine Oktave vorbereitet werden, weil sonst nachschlagende Oktaven entstehen.



Sechste Regel. Wenn die Syncopation nicht ohne Unterbrechung beibehalten werden kann, dann ist es erlaubt, dieselbe einen Takt lang aufzuheben und dafür eine ungebundene Note oder eine Pause in den Niedertakt zu setzen.



Siebente Regel. Durch die mehrfache Transposition des Cantus firmus sind in dieser Gattung die folgenden Schlussarten gebräuchlich:

1. 2. 3.

Cantus firmus. Cantus firmus. Cantus firmus.

4. 5. 6.

Cantus firmus. Cantus firmus. Cantus firmus.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopran.

In G-dur.

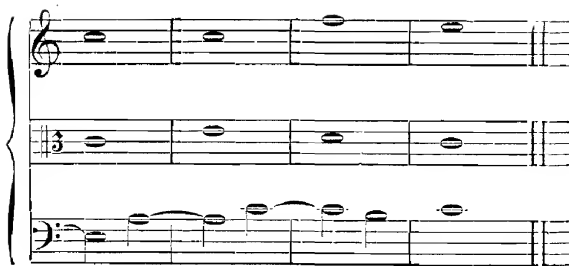
Cantus firmus.

Zweites Beispiel.

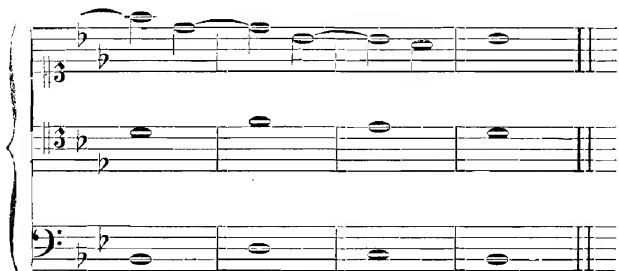
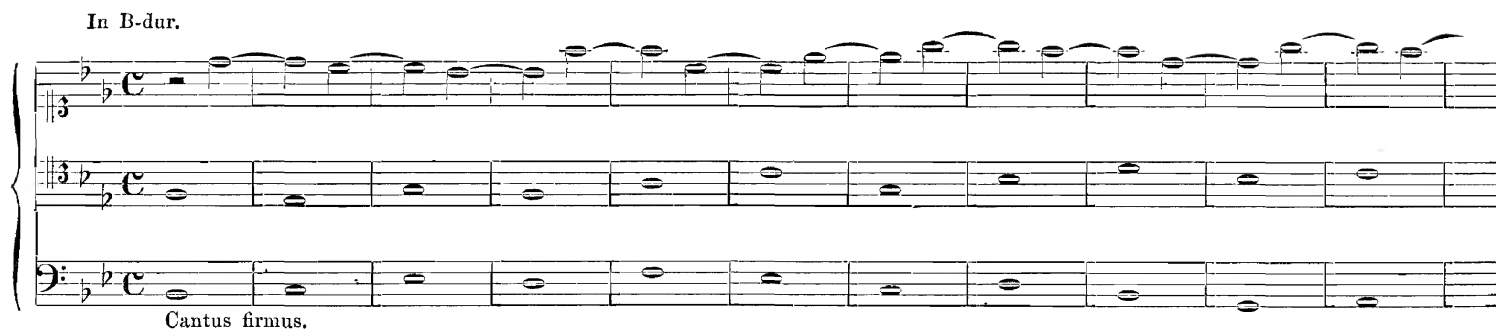
Mit dem Cantus firmus im Alto.

In C-dur.

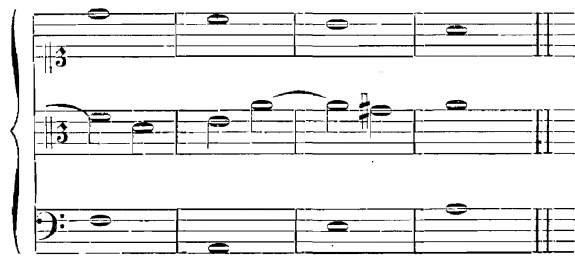
Cantus firmus.



Drittes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.



Viertes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Soprano.



Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-moll.

Cantus firmus.

Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In E-moll.

Cantus firmus.

Nun folgen hier zugleich noch zwei Beispiele von dieser Art des Contrapunktes in einer dreitheiligen Taktart als Nebengattung, und zwar: ohne vorher eine Erläuterung darüber zu geben, weil die Regeln derselben, was die Syncopation und die Dreistimmigkeit betrifft, mit jenen der vorausgegangenen Gattung übereinstimmen.

Erstes Beispiel.

In G-dur.

Cantus firmus.

tr

Zweites Beispiel.

In D-moll.

Cantus firmus.

tr

Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, dass sich der Schüler nicht allein in diesen, sondern auch in allen andern Arten des mehrstimmigen Contrapunktes mit jeder möglichen Zusammenstellung des Cantus firmus und der Contrapunkte viel üben muss; denn nur dadurch kann er zu der so nöthigen Leichtigkeit im Arbeiten gelangen, welche ihn für spätere schwierigere Aufgaben vorbereitet.

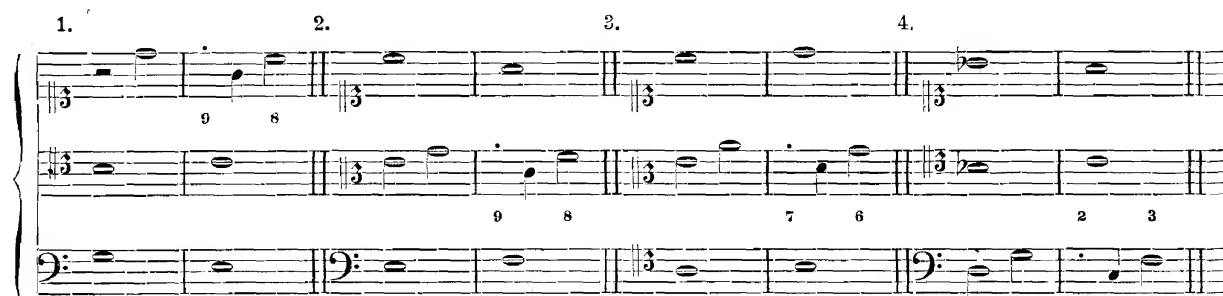
Fünfte Gattung.

Die eine von den drei Stimmen enthält in dieser Gattung den verzierten Contrapunkt; der Cantus firmus und der andere Contrapunkt hingegen besteht (wie bei den vorhergehenden Gattungen) nur aus ganzen Noten. Da die meisten Regeln, welche man bei der Verfertigung dieses Contrapunktes zu beobachten hat, schon in der fünften

Gattung des zweistimmigen Satzes erklärt wurden, so beschränke ich mich hier jetzt nur noch auf das, was sich auf die Dreistimmigkeit bezieht; wiewohl auch selbst dieses schon theilweise zur Sprache gekommen ist.

Erste Regel. Die unterste Stimme muss zu Anfang immer den Grundton erhalten; wenn daher der verzierte Contrapunkt im Basse liegt, und demselben eine Pause vorausgeht, dann soll man wo möglich auch in der Mittelstimme mit dem Grundtone anfangen, weil dieselbe alsdann bis zu dem Eintritte des Basses die tiefste Stimme ist.

Zweite Regel. In Betreff der Bindungen und durchgehenden Noten gilt hier dasselbe, was bereits schon früher darüber berichtet wurde. Die Bindungen können nämlich lang, kurz, consonirend oder dissonirend sein; ebenso kann auch die None oder Septime in der Ober- und Mittelstimme, und die Sekunde in der Unterstimme bei einer kurzen Bindung sprungweise aufgelöst werden.



Dritte Regel. Wenn der Cantus firmus in der Ober- oder Mittelstimme liegt, so steht im vorletzten Takte zu Anfang entweder der Quartquinten-, Sekundquinten- oder Sekundquartenakkord; befindet sich aber der Cantus firmus in der Unterstimme, dann hat der verzierte Contrapunkt im vorletzten Takte stets die gebundene Septime, und der andere Contrapunkt die Terze.

Man sieht, dass dies in harmonischer Beziehung die nämlichen Schlüsse wie in der vorhergehenden vierten Gattung sind; und dass also ihr Unterschied nur in dem Gebrauche von willkürlichen Verzierungen besteht.

Mehr Regeln hierüber zu geben halte ich nicht für nöthig; ich lasse daher sogleich verschiedene Beispiele von dieser Gattung folgen.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopran.

In G-dur.

The first example is in G major (one sharp) and common time. It consists of two systems of three staves each. The top staff in each system contains a cantus firmus of whole notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment. The first system ends with a repeat sign, and the second system concludes the piece.

Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alto.

In D-dur.

The second example is in D major (two sharps) and common time. It consists of two systems of three staves each. The middle staff in each system contains a cantus firmus of whole notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The top and bottom staves provide harmonic accompaniment. The first system ends with a repeat sign, and the second system concludes the piece.

Drittes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.

The third example is in C major (no sharps or flats) and common time. It consists of two systems of three staves each. The bottom staff in each system contains a cantus firmus of whole notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The top and middle staves provide harmonic accompaniment. The first system ends with a repeat sign, and the second system concludes the piece.



Viertes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In A-moll.



Fünftes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Alto.

In E-moll.



Sechstes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In H-moll.

Cantus firmus.

Nun folgt hier nur noch ein Beispiel im $\frac{3}{2}$ -Takte als Nebengattung, welches dem Schüler die Beschaffenheit dieses Contrapunktes hinlänglich darthun wird.

In A-moll.

Cantus firmus.

Die Vereinigung von zwei verschiedenen Gattungen im dreistimmigen einfachen Contrapunkte.

In allen bisher vorgekommenen dreistimmigen Gattungen repräsentirte — mit Ausnahme der ersten — immer nur der eine von den zwei Contrapunkten die betreffende Gattung, während der andere Contrapunkt mit dem Cantus firmus in ganzen Noten einherging, und sonach stets die erste Gattung beibehielt. Eine sehr zweckmässige Uebung ist es jedoch, wenn man auch verschiedene Gattungen mit einander zu verbinden sucht, und dieselben in Gemeinschaft des Cantus firmus zu einem dreistimmigen Satze vereinigt.

Damit der Schüler kennen lernt, nach welcher Ordnung er diese Uebungen vorzunehmen hat, werde ich nun von allen gebräuchlichen Arten solcher vermischten Gattungen Beispiele angeben.

Beispiele mit der zweiten und dritten Gattung.

Bei dieser Art ist zu beachten, dass auf dem ersten und dritten Takttheile nur consonirende Intervalle zu Gehör gebracht werden; im Uebrigen hat man sich an die Regeln, welche einer jeden von diesen beiden Gattungen eigenthümlich sind, zu halten. Um einen guten Schluss zu bekommen, kann man bei dem Contrapunkte der zweiten Gattung im vorletzten Takte die Syncopation anwenden.

Erstes Beispiel.

In G-dur.

Cantus firmus.

Zweites Beispiel.

In C-dur.

Cantus firmus.

Drittes Beispiel.

In D-moll.

Cantus firmus.

Viertes Beispiel.

In E-moll.

Cantus firmus.

Nun folgen noch zwei Beispiele, in welchen der eine Contrapunkt Achtel und der andere halbe Noten enthält.

I.

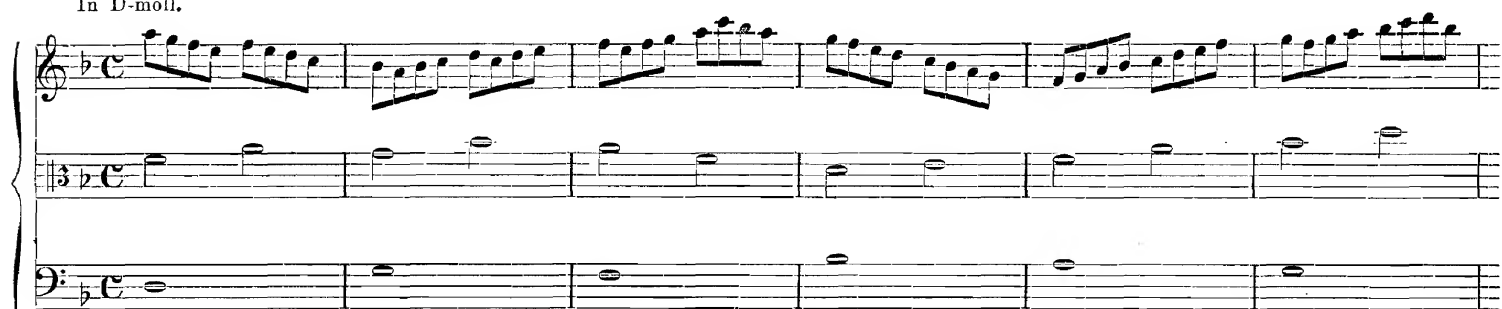
In G-dur.

Cantus firmus.



II.

In D-moll.



Cantus firmus.



Man kann auch dem einen Contrapunkt Viertel- und dem andern Achtelnoten geben, wodurch alsdann beide in der dritten Gattung stehen. Nach den Regeln der strengen Schreibart dürfen jedoch dabei ebensowenig wie in den vorhergehenden vermischten Gattungen dissonirende Intervalle angeschlagen werden. Ich gebe von dieser Art nur ein Beispiel, an welchem man indessen hinlänglich erfahren kann, wie die regulären Durchgänge der beiden Contrapunkte in Anwendung zu bringen sind, ohne sich einer Licenz zu bedienen.

In G-dur.

Cantus firmus.

Beispiele mit der zweiten und vierten Gattung.

Bisher wurden alle Dissonanzen nur auf ihrem Grundtone aufgelöst; weil aber nun zwei halbe Noten gegen eine Syncopation zu setzen sind, wo während der Auflösung einer Dissonanz die Bewegung in halben Noten fortbesteht, so kommt es hier vor, dass die None anstatt in die Oktave ihres Grundtones in die Decime oder Sexte aufgelöst wird, wie denn auch die Septime durch die Bewegung des Contrapunktes der zweiten Gattung meistens ihre Auflösung in die Terze eines Dreiklangles anstatt in die der Sexte erhält. Man sehe deshalb die folgenden Beispiele.

I.

In G-dur.

Cantus firmus.

II.

In D-moll.

Cantus firmus.

Beispiele mit der dritten und vierten Gattung.

Bei dieser Art gilt von der Auflösung der None und Septime dasselbe, was vorher darüber gesagt wurde; nur dass hier in derjenigen Stimme, welche den Contrapunkt der dritten Gattung hat, der zweite und vierte Takttheil ein regulär durchgehender ist. Ich gebe auch hiervon zwei Beispiele, woran man die gemeinschaftliche Behandlung dieser beiden Contrapunkte kennen lernen kann.

I.

In C-dur.

Cantus firmus.

II.

In H-moll.

Cantus firmus.

Eine der zweckmässigsten von allen derartigen Uebungen ist jedenfalls diejenige: dass man die beiden contrapunktirenden Stimmen in der fünften Gattung zu dem Cantus firmus setzt. Doch will ich zuvor auch die zweite, dritte und vierte Gattung mit der fünften in Verbindung bringen, obgleich sich diese drei Arten weniger praktisch erweisen werden, als die meisten vorhergehenden.

Beispiel mit der zweiten und fünften Gattung.

In G-dur.

Cantus firmus.

Beispiel mit der dritten und fünften Gattung.

In C-dur.

Cantus firmus.



Beispiel mit der vierten und fünften Gattung.



Nun folgen hier noch zwei Beispiele, in welchen die beiden Contrapunkte der fünften Gattung angehören.

I.



II.

In D-moll.

Cantus firmus.

Ausser auf eine ungezwungene und melodische Stimmenführung hat man bei solchen Sätzen, in welchen zwei Contrapunkte der fünften Gattung enthalten sind, noch besonders darauf zu sehen, dass man die in denselben angeregte Bewegung fortbestehen lässt, indem jede Unterbrechung hierin von nachtheiliger Wirkung ist. Die contrapunktirenden Stimmen müssen also stets in der Bewegung mit einander abwechseln, so dass sie niemals zu gleicher Zeit auf einer gehaltenen Note verweilen; auch darf man dieselben weder zu oft noch zu lange in Noten von einerlei Geltung fortschreiten lassen, weil sie sonst nicht selbstständig genug hervortreten. Je mehr sich aber in einem contrapunktischen Satze die Stimmen metrisch von einander absondern, je mehr erhält derselbe das Gepräge der polyphonen Schreibart, welche zu erlangen, das Hauptbestreben eines jungen Tonsetzers sein muss.

III.

Von dem vierstimmigen einfachen Contrapunkte.

Erste Gattung.

Der vierstimmige Satz, um welchen es sich in diesem Abschnitte handelt, ist als der Normalsatz von allen mehrstimmigen Sätzen anzusehen, weil in demselben die vier Hauptgattungen der menschlichen Stimmen, nämlich der Bass, Tenor, Alt und Sopran vertreten sind. Da es also hier die Aufgabe ist, zu einem Cantus firmus noch drei andere Stimmen in Noten von gleicher Geltung zu setzen, der strengen Schreibart zufolge aber nur Dreiklänge und deren erste Umkehrung zur Anwendung kommen dürfen, so muss einer vierten Stimme wegen bei jedem Terzquinten- und Terzsextenakkorde mindestens ein Intervall verdoppelt werden. In welcher Weise dies geschehen kann, und was sonst noch in Bezug auf den vierstimmigen Satz zu beobachten ist, wird man durch die nachstehenden Regeln erfahren.

Erste Regel. Der Cantus firmus muss hier abwechselnd in den Sopran, Alt, Tenor und Bass versetzt werden.

Zweite Regel. Bei dem Terzquintenakkorde verdoppelt man meistens den Grundton; dann aber auch dessen Terze oder Quinte; zum Beispiel:

Mit verdoppeltem Grundtone. Mit verdoppelter Terze.

Mit verdoppelter Quinte.

Man lässt aber auch manchmal die Quinte hinweg und nimmt dafür den Grundton dreifach; oder man verdoppelt den Grundton und die Terze; zum Beispiel:

Mit dreifachem Grundtone ohne Quinte. Mit verdoppeltem Grundtone und Terze ohne Quinte.

Dritte Regel. Bei einem Terzsextenakkorde kann ausser dem Basstone auch die Terze oder Sexte verdoppelt werden; es darf aber in demselben kein Intervall fehlen.

Mit verdoppeltem Basstone. Mit verdoppelter Terze.

Mit verdoppelter Sexte.

Vierte Regel. Quartsextenakkorde müssen ihrer dissonirenden Eigenschaft wegen durchaus vermieden werden.

Fünfte Regel. Es ist nicht nöthig mit dem vollständigen Dreiklange anzufangen, man lässt vielmehr oftmals die Quinte oder Terze hinweg und setzt dafür den Grundton dreimal. Auch sogar alle vier Stimmen können mit dem Grundtone anfangen, wenn eine Veranlassung dazu vorhanden ist.

Sechste Regel. Ueber den Gebrauch des verminderten Dreiklages, welcher sich auf der siebenten Stufe einer Durtonleiter, und durch den erhöhten siebenten Ton auch auf der siebenten Stufe einer Molltonleiter bildet, ist zu bemerken: dass bei demselben weder die Prime noch die Quinte, sondern nur die Terze verdoppelt werden darf; denn die Prime ist der Leiteton der Tonika, und die Quinte eine Dissonanz. Das Verbot der Quinte erstreckt sich jedoch nur auf den Gebrauch eines Terzquintenakkordes, denn bei dem Terzsextenakkorde, wo die Quinte zur Terze des Basstones wird, ist dieselbe zu verdoppeln erlaubt. Ebenso ist auch die Verdoppelung der Prime dieses Akkordes nur als unstatthaft anzusehen, insoferne derselbe seinen Ursprung wirklich auf der siebenten Stufe einer Tonleiter hernimmt; sobald er aber als der zweiten Stufe einer Molltonleiter angehörig in Anwendung gebracht wird, kann man auch dessen Prime verdoppeln.

Siebente Regel. Alles was im dreistimmigen Contrapunkte in Betreff der verdeckten Quinten und Oktaven erklärt wurde, behält auch hier seine Geltung; dieselben sind also nur zwischen den zwei Mittelstimmen, oder zwischen einer Mittel- und äussersten Stimme erlaubt. In den beiden äussersten Stimmen (mit dem Basse und Soprane) müssen sie jedoch vermieden werden.

Achte Regel. Wenn der Cantus firmus in der Oberstimme oder in einer der beiden Mittelstimmen liegt, erhält der vorletzte Takt entweder den Dreiklang der Dominante oder die erste Umkehrung desselben; hat aber der Bass den Cantus firmus, so muss im vorletzten Takte die erste Umkehrung des verminderten Dreiklages der siebenten Stufe enthalten sein, bei welchem der sechsten Regel gemäss sowohl der Basston als dessen Terze verdoppelt werden kann. Der letzte Takt schliesst daher nach Beschaffenheit des vorletzten Taktes theils mit dem vollen Dreiklange, und theils auch ohne Quinte oder ohne Terze. Von dem Letzteren soll man indessen nur selten Gebrauch machen, weil ein Schluss ohne Terze immer etwas Unbefriedigendes hat. Die folgenden Schlussformen gehören mit zu den gebräuchlichsten in dieser Gattung.

5. 6. 7. 8.

Cantus firmus. Cantus firmus. Cantus firmus. Cantus firmus.

Um einen solchen vierstimmigen Contrapunkt recht wirkungsvoll zu machen, hat man darauf zu sehen, dass sich die Stimmen hinsichtlich ihrer Tonlage in einem dem Gehöre leicht fasslichen Verhältnisse befinden; namentlich soll man den Tenor in den tiefen Tonlagen nur selten mit dem Basse in Terzen gehen lassen. Die zweckmässigste Anordnung der Stimmen ist jedenfalls diejenige, bei welcher die tieferen Töne verhältnissmässig weiter auseinander liegen als die höheren. Diese Bemerkungen sollen indessen nur als eine allgemeine Hinweisung auf die vorzüglicheren Tonlagen der Stimmen gelten; denn schon die Mannigfaltigkeit ihrer Führung macht es häufig zur Bedingniss, dieselben auch in anderer Weise zu setzen.

Nachdem ich somit Alles, was für den Schüler bezüglich dieser Gattung zu wissen nöthig ist, erklärt habe, gebe ich nun von derselben acht ausführliche Beispiele, und zwar: vier in Dur, und vier desgleichen in Moll.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-dur.

Cantus firmus.

Zweites Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Alte.

In F-dur.

Cantus firmus.

Continuation of the musical score for the second example, second system.

Drittes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In B-dur.

Cantus firmus.

Continuation of the musical score for the third example, second system.

Viertes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.

Cantus firmus.

Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprano.

In A-moll.

Cantus firmus.

Sechstes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-moll.

First system of the musical score for the sixth example. It consists of four staves. The top staff is the vocal line (Alte) in D minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The second staff is the piano accompaniment, also in D minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The third and fourth staves are the cantus firmus, with the label 'Cantus firmus.' written below the third staff. The cantus firmus is in D minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'.

Second system of the musical score for the sixth example. It consists of four staves. The top staff is the vocal line (Alte) in D minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The second staff is the piano accompaniment, also in D minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The third and fourth staves are the cantus firmus, with the label 'Cantus firmus.' written below the third staff. The cantus firmus is in D minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'.

Siebentes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In G-moll.

First system of the musical score for the seventh example. It consists of four staves. The top staff is the vocal line (Tenore) in G minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The second staff is the piano accompaniment, also in G minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The third and fourth staves are the cantus firmus, with the label 'Cantus firmus.' written below the third staff. The cantus firmus is in G minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'.

Second system of the musical score for the seventh example. It consists of four staves. The top staff is the vocal line (Tenore) in G minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The second staff is the piano accompaniment, also in G minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'. The third and fourth staves are the cantus firmus, with the label 'Cantus firmus.' written below the third staff. The cantus firmus is in G minor, 3/4 time, with a common time signature 'C'.

Achstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-moll.

Cantus firmus.

Zweite Gattung.

Dieser Gattung gemäss enthält der eine Contrapunkt wieder halbe, und die zwei andern Contrapunkte mit dem Cantus firmus ganze Noten. Viele Erläuterungen hierüber zu geben finde ich nicht für nöthig, denn wer die Regeln der vorhergehenden Gattung wohl begriffen hat, wird sich auch in dieser mit gutem Erfolge üben können, weil das Meiste was dort in Bezug auf den vierstimmigen Satz erklärt wurde, auch hier zu beobachten ist. Ich werde deshalb für diese Gattung nur einige, dieselbe speciell berührenden Regeln vorausgehen lassen.

Erste Regel. Dem Contrapunkte, welcher die halben Noten enthält, geht gewöhnlich eine Pause voraus; doch ist dies keineswegs ein unumgängliches Erforderniss, denn derselbe kann auch, sobald man es für zweckmässiger findet, ebenso gut mit den andern Stimmen zugleich eintreten. Fängt jedoch dieser Contrapunkt im Basse nach einer Pause an, so muss im Tenore entweder der Grundton oder dessen Terze enthalten sein, denn die Quinte, da dieselbe bis zum Eintritte des Basses der unterste Ton wäre, würde einen Anfang mit dem Quartsextenakkord zur Folge haben. Der Bass kann indessen nur mit dem Grundtone beginnen, gleichviel, ob der Anfang damit im Niedertakte oder im Auftakte geschieht.

Zweite Regel. Gleich wie im dreistimmigen Contrapunkte, thut man auch hier am besten, wenn man alle indirecten Oktaven- und Quintengänge (nämlich solche, die nur durch eine harmonisch-nachschlagende Note getrennt sind) sowohl mit den zwei äussersten Stimmen, als auch mit einer äussersten und einer

Mittelstimme ganz vermeidet; indem sie das Gehör fast in demselben Grade beleidigen wie directe Oktaven- und Quintengänge. Keins von den drei folgenden Beispielen ist daher dem Schüler zur Anwendung zu empfehlen, denn das erste enthält indirecte Oktaven, das zweite indirecte Quinten und das dritte indirecte Quinten und Oktaven zugleich.

Three musical examples (1, 2, 3) showing voice and piano accompaniment. Example 1 shows indirect octaves (8) in the voice and piano. Example 2 shows indirect fifths (5) in the voice and piano. Example 3 shows both indirect fifths (5) and octaves (8) in the voice and piano.

Dritte Regel. Wenn es durch die Beschaffenheit eines Cantus firmus oder auch anderer Ursachen wegen nicht möglich wird, die halben Noten im vorletzten Takte beizubehalten, dann ist es erlaubt dafür eine ganze Note zu setzen oder die Syncopation anzuwenden. Die folgenden vier Schlussarten, (bei welchen sich der Cantus firmus und der Contrapunkt mit halben Noten jedesmal in einer andern Stimme befindet), werden indessen zeigen, wie man diese Licenzen vermeiden kann, ohne deshalb eine Bedingung der strengen Schreibart zu umgehen.

Four musical examples (1, 2, 3, 4) showing Cantus firmus and Contrapunctus. Examples 1, 2, and 3 show the Cantus firmus in the soprano, alto, and tenor positions respectively. Example 4 shows the Cantus firmus in the bass position.

Diese drei Regeln sind für den Schüler hinreichend, um mit Sicherheit seine Aufgaben darnach machen zu können; ich gehe daher sogleich zu den praktischen Beispielen über, in welchen derselbe das, über was er vielleicht noch Auskunft zu haben wünschen sollte, jedenfalls finden wird.

Erstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Soprane.

In G-dur.

Zweites Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alte.

In D-dur.

Drittes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In B-dur.

Cantus firmus.

Viertes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-dur.

Cantus firmus.

Fünftes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Sopraan.

In A-moll.

Musical score for the fifth example, In A-moll. The score is written for four staves. The top staff is the Soprano voice, marked "Cantus firmus." The other three staves are for piano accompaniment. The key signature is one flat (A-moll) and the time signature is common time (C). The music consists of a series of half notes and quarter notes, primarily in the Soprano voice, with piano accompaniment in the other staves.

Continuation of the musical score for the fifth example. This section shows the final measures of the piece, with the Soprano voice and piano accompaniment concluding the melody.

Sechstes Beispiel.

Mit dem Cantus firmus im Alto.

In D-moll.

Musical score for the sixth example, In D-moll. The score is written for four staves. The top staff is the Alto voice, marked "Cantus firmus." The other three staves are for piano accompaniment. The key signature is two flats (D-moll) and the time signature is common time (C). The music consists of a series of half notes and quarter notes, primarily in the Alto voice, with piano accompaniment in the other staves.

Continuation of the musical score for the sixth example. This section shows the final measures of the piece, with the Alto voice and piano accompaniment concluding the melody.

Siebentes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Tenore.

In H-moll.

Cantus firmus.

Achtes Beispiel.
Mit dem Cantus firmus im Basse.

In C-moll.

Cantus firmus.

Als zu dieser Gattung gehörig setze ich nun noch zwei Beispiele im $\frac{3}{2}$ -Takte her.

Erstes Beispiel.

In B-dur.

Cantus firmus.

Zweites Beispiel.

In A-moll.

Cantus firmus.